This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

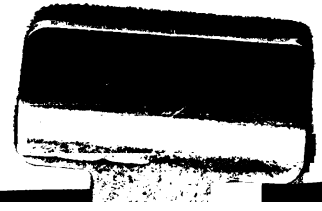
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Library
of the
University of Wisconsin



Deutsche Künstler

des

neunzehnten Jahrhunderts.

Studien und Erinnerungen

von

Friedrich Pecht.

Zweite Reihe.

Zweite umgearbeitete und bis zur Gegenwart ergänzte Auflage.

Nördlingen.
Verlag der C. H. Beck'schen Buchhandlung.
1887.

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von C. H. Beck in Nördlingen.

146301
SEP 20 1910
W47
.P33
2

Vorrede
zur zweiten Auflage.

Der Zeitraum von sieben Jahren, welcher seit Erscheinen der ersten Auflage dieses Bandes verflossen ist, machte eine vollkommene Ueberarbeitung desselben nöthig. Es mußten u. a. die Biographieen Defregger's, Lenbach's, Böcklin's, Passini's und Menzel's bis zur Gegenwart fortgeführt, die Makart's nach dessen frühem Tode abgeschlossen werden. Endlich schien mir Vieles der Kürzung oder stylistischen Ausfeilung bedürftig. So kam es denn, daß der Band nicht nur um einige Bogen verstärkt ward, sondern auch sonst fast keine Seite ohne Aenderungen und Zusätze blieb.

Nur mein Urtheil über die Behandelten hat sich nicht geändert, hier hatte ich nichts zurückzunehmen, so wenig als an den Grundanschauungen über Kunst überhaupt, wie sie sich durch das ganze Werk hinziehen. Im Gegentheil haben die Jahre, welche seit dem Erscheinen der ersten Auflage verflossen sind, dieselben durchaus bestätigt. Unsere Kunst ist fortwährend eigenartiger geworden, weil die Nation es eben auch ward, und die Künstler am meisten bevorzugte, welche ihr das eigene Wesen am reinsten widerspiegelten. Man muß unsere Kunst im vorigen Jahrhundert betrachten, um den ungeheuren Fortschritt zu bemessen, den

die heutige nach dem Ziele hin gemacht hat, der höchste Ausdruck des deutschen Lebens zu werden.

Sollten diese Blätter etwas dazu beigetragen haben, dieß unseren Zeitgenossen deutlich zu machen und ihnen zu zeigen, welchen Schatz sie an dieser Kunst besitzen, so wird sich der Verfasser derselben dadurch reichlich für seine Arbeit belohnt fühlen.

München den 4. November 1886.

Fr. Pecht.

Inhalts-Ueberſicht.

		Seite
IX.	Carl Rottmann	1
X.	Franz v. Defregger	28
XI.	Wilhelm v. Kaulbach	64
XII.	Franz v. Lenbach	119
XIII.	Alfred Rethel	143
XIV.	Arnold Böcklin	195
XV.	Chriſtian Rauch	221
XVI.	Ludwig Paſſini	270
XVII.	Buonaventura Genelli	293
XVIII.	Adolf Menzel	327
XIX.	Hans Makart	364

IX.

Carl Rottmann.

Wie die Seelengröße die erste aller Tugenden, die Krone aller anderen ist, so bleibt ihr Ausdruck auch die höchste und seltenste aller künstlerischen Eigenschaften: vielleicht weil er am wenigsten nachgeahmt oder geheuchelt werden kann, Charakter und Talent hier am untrennbarsten verbunden bleiben müssen. Macht der Besitz solcher angebornen Hoheit des Sinnes Cornelius zu unserem ersten Historienmaler, gibt er allein ihm ein Recht, als Geistesverwandter eines Rafael und Michel Angelo für alle Zeiten geehrt zu werden, so hat auch Rottmann diesen Adelsbrief von der Natur erhalten, und gehört zu den wenigen Auserwählten, nicht nur zu der großen Zahl der Berufenen. Ja er hat eine solche Verwandtschaft des Geistes mit diesem Haupte der Münchener Schule, daß man ihn sehr wohl den Cornelius der Landschaft nennen kann, in der er es sogar zu vollendeteren und harmonischeren Schöpfungen gebracht hat als dieser. Das Menschenalter, welches bereits zwischen seinem Tode und der Gegenwart liegt, hat seinen Hauptwerken nichts von ihrem Zauber zu nehmen vermocht, im

Gegentheil ihren Werth nur endgültig festgestellt, wenn es ihm auch in Preller einen ebenbürtigen Genossen zur Seite stellte.

Mit seinem großen Zeit- und Strebungsgenossen Cornelius theilt Rottmann auch die Aehnlichkeit, daß seine Richtung, die erst einen so gewaltigen Einfluß auf die Münchener Landschaft übte, heute nicht weniger verlassen, ja ebenso ohne jede sichtbare Nachwirkung auf die Produktion der Gegenwart geblieben ist, als die des Stifters der Münchener Schule.

Vielleicht weil beide, Cornelius und Rottmann, obwohl im innersten Kerne in hohem Grade deutsch, es doch nicht auch in ihren Formen und Stoffen sind, nur der idealisirenden Richtung des nationalen Geistes entsprechen, aber ganz und gar nicht seiner die Gegenwart so durchaus beherrschenden realistischen und individualisirenden, auf einen innigeren Anschluß an die heimische Natur, an die künstlerische Gestaltung des Nächstliegenden hindrängenden Tendenz. Gewiß ist es kein schlechtes Zeichen für unsere Zeit, daß sie die Freude an der Heimat und der Gegenwart endlich wieder gefunden, von denen beiden jene Männer sich unbefriedigt abwandten. Und wer vermöchte ihnen das zu verdenken, deren Wirken in die elende Periode von 1815 bis 1848 fällt, wo alle faulen Bestandtheile vererbten Elends und neuer Erbärmlichkeit, alle schlechten Seiten unseres Nationalcharakters zusammenwirkten, um mit Gewalt jedem edleren Geiste in der Kunst das Ideal aufzudrängen, wie im Leben den unversöhnlichen Kampf mit einer bestehenden Ordnung, die ein wahrer Hohn gegen jede Forderung an nationale Größe und Ehre war.

Sehen wir nun zu, wie Zeit und persönliche Verhält-

niſſe zuſammenwirkten, um eine hochbegabte Natur zu dem zu machen, was ſie ſchließlich geworden.

Carl Rottmann iſt in Handſchuchsheim, einem Dorf in der nächſten Nähe von Heidelberg, als der zweite Sohn eines Malers und Zeichnungslehrers 1798 geboren. Er erhielt daher die früheſten Anregungen zur Kunſt wie den erſten Unterricht von dem ſehr gebildeten und künſtleriſch begabten Vater, der, urſprünglich zum Juriſten beſtimmt, erſt ſpäter zur Malerei übergegangen und als Zeichnungslehrer an der Univerſität angeſtellt worden war.

Sicherlich iſt es nichts weniger als zufällig, daß ſo viele der berühmteſten Künſtler auch Söhne von ſolchen ſind: warum ſollten denn geiſtige Anlagen und Talente ſich nicht ebenſo vererben, wie körperliche, ja noch verſtärkt wiederkehren, wenn ſie, durch die erſten Eindrücke und Umgebungen ſchon geweckt, durch beſtändige Nahrung und Pflege ausgebildet und wachgehalten werden? Gewiß hat nichts ſo ſehr zur Entwicklung der Cultur beigetragen, iſt überhaupt ſo tief in der menſchlichen Natur und dem ſie beherrſchenden Triebe der Nachahmung begründet, als das Kaſtenweſen, das wir nicht zufällig in ſo hohem Grade bei den Nationen entwickelt finden, welche die erſten Träger der höheren Civiliſation waren. Es gehört zu den ärgſten Verkennungen dieſes der Menſchennatur am tiefſten eingewurzelten Triebes, wenn unſere dermaligen ſozialen Einrichtungen, verführt von jener Rouſſeau'ſchen Gleichheitstheorie, welche die ganze Geſetzgebung unſeres Jahrhunderts beherrſcht, dieſem Triebe in der Erziehung, wie in der Gliederung der bürgerlichen Geſellſchaft ſo ganz und gar keine Pflege angedeihen, kein Recht werden laſſen, während

durch eine verständige Ausnützung desselben so ungleich höhere Resultate zu erzielen wären. Der Mangel an technischem Vermögen, der unsere Zeit so sehr zu ihrem Nachtheile von früheren Perioden, besonders in Deutschland, diesem Paradies der Schulmeisterweisheit und Gesetzfabrikation, unterscheidet, ist die direkte Folge dieses verfehlten Systems.

Kaum minder als die Eindrücke im väterlichen Hause wirkten aber auch die der herrlichen Natur Heidelbergs bestimmend auf den Knaben ein, besonders das Heidelberger Schloß, die schönste aller Ruinen in Deutschland, dieser entzückende Rest der tragisch untergegangenen Welt unserer heiteren Renaissance, der ihn mit süßer Gewalt von früh an auf die klassische Kunst und ihre sonnige Heimat in Italien und Griechenland hinwies.

Genoß nun der Knabe einer sorgfältigen Erziehung durch die gebildeten Eltern, besuchte das Gymnasium und eignete sich da eine gute klassische Bildung an, so zeichnete er sich dort wie später besonders durch die Leichtigkeit aus, mit der er fremde Sprachen erlernte, wie er sich denn überhaupt gewandt und gut auszudrücken verstand, auch später ein großer Freund des Theoretisirens wie der Reize geselliger Unterhaltung blieb. Dagegen trat seine künstlerische Befähigung in der ersten Jugendzeit nicht so glänzend hervor als die seines älteren Bruders, der damals beim väterlichen Unterrichte viel raschere Fortschritte machte, obwohl er später sich nicht der Kunst, sondern dem Soldatenstande zuwandte. Zugleich mit beiden genoß auch der nachmals so berühmt gewordene Ernst Fries die Belehrung des Vaters, ein glänzendes Talent, das Anfangs ebenfalls unserem Carl weit überlegen erschien, der hinter seinem wie des Bruders technischem

Geschick einstweilen entschieden zurückblieb. — Täglich mit Fries verkehrend, kam er auch früh in dessen reiches, mit Kunstschätzen aller Art angefülltes Vaterhaus, wo ihn besonders die bedeutende Sammlung klassischer Bilder anzog, und er die ersten Niederländer sah, Poussin und Claude kennen lernte. Noch lebendiger ward ihm die Kenntniß beider durch ihren leidenschaftlichen Verehrer, den genialen englischen Landschafter Wallis vermittelt, der sich damals einige Zeit in Heidelberg aufhielt und auf die beiden Jünglinge so bestimmend einwirkte, daß sie trotz der Verschiedenheit ihres Naturells noch jahrelang in ihren Arbeiten eine auffallende Verwandtschaft zeigten, bis später Fries sich mehr der unmittelbaren Naturnachahmung zuwandte, während Rottmann sich zu einem immer eigenthümlicheren, freieren und großartigeren Styl aufschwang. Den ersten Unterricht im Oelmalen erhielt er indeß weder vom Vater, noch von Wallis, sondern von Keller dem als Portraitmaler und Restaurator der Boisserée'schen Galerie sich damals in Heidelberg aufhaltenden Zeitgenossen und Freunde des Cornelius. Dieser lehrte ihn denn auch die altdeutschen Meister jener berühmten Sammlung schätzen, machte ihn mit den Brüdern Boisserée selber bekannt, mit denen er sich später, als sie Heidelberg verlassen, bei einem Besuche in Stuttgart noch inniger befreundete. Dort entstand auch angeblich jene Copie einer Memling'schen Landschaft als erstes Oelgemälde, das sich bis heute in der Familie erhalten hat. — Wie unabhängig er schon damals diesen Dingen gegenüberstund, ersieht man indeß daraus, daß er diese Landschaft mit einer figürlichen Staffage schmückte, die er einem ganz anderen Memling'schen Werke entnahm.

Nachdem er nun etwa siebzehn Jahre alt geworden und nach dem frühen Tode des Vaters die Mittel der Mutter doch nicht ausreichten, drei Söhne studieren zu lassen, so hieß es Geld verdienen. Daß ein Landschaftsmaler in Heidelberg aber vor allem auf geschmackvolle Veduten hingewiesen war, die er von der schönen Umgebung machte, ist selbstverständlich. Hier zeigte er denn auch zuerst sein Talent großer und edler Auffassung in Aquarellen und Oelbildern, die er vom Schloß und sonstigen malerischen Umgebungen der Stadt anfertigte, wie sie von den Fremden verlangt wurden. Wenn er sich auch später gerade der Vedute im höchsten Sinn zuwandte, so hatte das offenbar diese ganz prosaische erste Veranlassung. Daß sie dem Bedürfniß zu entsprechen, aber es auch zu adeln, die Nothwendigkeit in Freiheit und Schönheit umzuwandeln verstehe, das ist ja der Beruf der Kunst. Die Käufer verlangten von ihm ein Abbild dessen, was sie in der Natur entzückt hatte; sein Genie aber zeigte sich darin, daß er besser begriff als alle seine Vorgänger, was dies eigentlich gewesen, und daß er es mit sicherem Blicke aus der Menge verwirrenden Details, in dem die gewöhnlichen Vedutenmaler untergehen, herausgriff und nur den großen Eindruck, den solche reiche Naturszenen machen, wiederzugeben, nur ihre charakteristischen Momente festzuhalten, alles Unwesentliche und Unschöne schon sehr früh daraus zu entfernen strebte, und so jede bestimmte Naturszene in ihr eigenes Ideal umschuf. Zu den ersten Bildern aus dieser früheſten Periode, in welchen sich diese ächt künstlerische Tendenz der Idealisirung der Natur schon mit großer Bestimmtheit aussprach, gehörte ein Theebrett, welches er einst der geliebten Mutter als Geburtstagsge-

schenk verehrte und auf welchem er das Schloß in Oel gemalt hatte. Ebenso entstund ein anderes Oelbild, welches die herrlichen Baumgruppen am Wolfsbrunnen darstellte u. a. m. Indeß malte er damals noch meist in Aquarell, worin er sich so gefiel, daß er auch später bei allen seinen Studien sich dieser Technik bediente, die er nach und nach mit überraschender Großartigkeit behandeln lernte. — Seine häufig leicht aquarellirten Federzeichnungen aber in jener Periode, sind noch ängstlich und delikat, in scharfen Contouren wie ein altdeutscher Stich hingeschrieben. Wie er der phantastischen Romantik jener Zeit zu genügen suchte, die von den Künstlern ganz andere Dinge verlangte als Prospekte, zeigte er in allerhand freien Compositionen voll Ueberschwänglichkeit, so jener mit Benützung eines Riedingerschen Stiches componirten Eberjagd, wo das gehetzte Thier sich am Rande eines Wasserfalles zur Wehr gesetzt und mehreren Hunden schon den Bauch aufgeschlitzt hat. Es war das eines seiner frühesten, Aufsehen machender Bilder.

Sieht man aus diesem, wie heterogene Elemente auf den jungen Adepten von allen Seiten einstürmten und ihn hin- und herzogen, so pflegte er selber mit viel Humor zu schildern, wie es auch Andern so ging, besonders wie ein alter Maler seiner Bekanntschaft in guten Stunden seiner Gattin zugerufen habe: „Frau, bring mer die Mapp', ich möcht' heut emol componire", und sie dieselbe dann, die ganz mit Stichen nach Pouffin, Claude, Ruisdael u. A. gefüllt gewesen, vom Gestell heruntergeholt, er die Blätter um sich herumgelegt und dann „componirt" habe. Von einer um diese Zeit unternommenen Reise an Rhein und Mosel brachte Rottmann eine Menge Studien zurück. Sie

lieferten ihm auch den Stoff zu einem Bilde der Burg Elz, wo die Tendenz zu phantastischer Ueberschwänglichkeit, die ihn in dieser Jugendzeit charakterisirt, bereits sehr hervortrat.

Er hatte schon einen gewissen Ruf erlangt, als er im Jahre 1822 nach München wanderte und sich mit voller Begeisterung dem Genusse der dortigen Kunstschätze hingab. — Indeß war er bereits so fest in seiner idealisirenden Richtung, daß ihn hier in der Galerie von den doch so reich vertretenen Niederländern blos die phantastische Pracht der Landschaften des Rubens, dann aber vor allem der in einigen herrlichen Bildern vertretene Millet anzog, dessen Einfluß auch alsbald auffallend bei ihm hervortrat. Doch copirte er nichts von diesen, sondern zunächst eine große Landschaft von Koch: das Opfer Noah's.

Er fand in München alsbald auch manche persönliche Anknüpfung, so zunächst seinen Onkel, den berühmten Hofgarten-Intendanten Friedrich v. Skell. Bezeichnend für seine Art ist, daß, als dieser ihn bald dem alten König Max vorstellte, der ihn nach seiner wohlwollenden Weise frug, ob er nicht nach Italien wolle, und dann auf die bejahende Antwort fortfuhr: „nun, da werden Sie wohl Reisegeld brauchen?" der stolze junge Mann zum nicht geringen Schrecken des Onkels kurzweg „nein" antwortete, obwohl er solcher Unterstützung sehr wohl bedurft hätte. Aber seiner großartig angelegten Natur lag das Geben viel näher als das Nehmen, das ihm im Gegentheil so antipathisch erschien, daß er nie verdrießlicher, ja unleidlicher gestimmt war, als an den Tagen, wo er irgendwelche Zahlungen für seine Werke empfangen mußte. Nichts machte ihm dagegen größeres Vergnügen, als wenn er sie verschenken konnte, wie

er das oft selbst an sehr vornehme Personen that, ohne daß diese auch nur die Verpflichtung gefühlt hätten, sich zu revanchiren — woran er aber auch in der angebornen Vornehmheit und Uneigennützigkeit seiner Natur gar nie dachte.

Wie rasch er sich übrigens in München Bahn brach, geht daraus hervor, daß wir ihn schon zwei Jahre nach seiner Ankunft als einen der Mitbegründer des Kunstvereins im Verein mit Gärtner, Dom. Quaglio, Peter Heß, Alb. Adam u. A., also lauter bereits berühmten Künstlern, finden. — Ohne Zweifel trug dazu außer dem Zauber des Talentes und der natürlichen Hoheit des Sinnes seine reiche Bildung, in der er allen seinen landschafternden Collegen zeitlebens weit überlegen blieb, viel bei. Nicht minder sein den Freuden der Geselligkeit, besonders dem Cultus der Frauen leidenschaftlich zugewandtes Naturell. So kam es denn, daß er bald mit den ausgezeichneten Männern, an denen München damals so reich war, speziell mit Cornelius, Klenze, den Boisserées, ihrem Freunde Bertram, Fräulein Linder ꝛc. in vertrautem Verkehre stund, von ihnen als ebenbürtig anerkannt wurde, wie denn seine so reich und ideal angelegte Natur immer eine unwiderstehliche Anziehungskraft auszuüben pflegte.

Als er nach München kam, fand er sein Fach dort von lauter Naturalisten beherrscht, Dorner ahmte Ruisdael nach, der tüchtige Wagenbauer hatte sich vor allem Paul Potter als Muster erkoren, dessen reizendes Jugendbild in der Pinakothek er fast sklavisch nachbildete. Nur Dillis zeigte ihm verwandtere Tendenzen. Unter seinen Altersgenossen fand Rottmann als die begabtesten Peter Heß und Bürkel, die Wouvermann als Ideal verehrten, aber fast

allein die Natur mit liebevoller Treue ſtudirten, die Landſchaft mehr zur Staffage ihrer Figurengruppen machten. An der noch unter der Direktion von Langer ſtehenden Akademie glänzten Riedel, Winterhalter, Jakobs, Moosbrugger, Cl. Zimmermann, Hanfſtängl, Bodmer, Kirner und der unlängſt aus Paris zurückgekehrte Stieler bezauberte die Stadt. Sie bildeten eine in ſcharfem Antagonismus zu der jungen aufſtrebenden Cornelianiſchen Schule ſtehende Coterie. Während nun dieſe älteren ſich über deren vollſtändige Unkenntniß des Handwerks beſtändig luſtig machten, rümpften dieſe wieder mit großem Hochmuth über jene und ihre „Ideenloſigkeit“ die Naſe. Alle aber hatten das Bewußtſein, daß jetzt eine neue Kunſtperiode beginne, nur daß ſie die Einen auf dem koloriſtiſchen, die Anderen auf dem Wege der Compoſition ſuchten.

Unter dieſen gährenden Elementen ſteckte Rottmann alsbald ein ganz neues Banner auf. Denn bei all ſeiner Verehrung für Koch oder Pouſſin und Millet zeigten gleich ſeine erſten Arbeiten in München doch ſchon ſeinen eigenen ganz fertig entwickelten Styl, ſeine ſo charakteriſtiſche künſtleriſche Handſchrift. In ihrer breiten Großartigkeit oft faſt tapetenähnlich, iſt ſie mit der magern und ſpitzigen Pinſelführung der Heß und Bürkel, Wagenbauer und Kobell auch nicht entfernt verwandt, ſondern höchſt wahrſcheinlich auf Einflüſſe der Wallis und Turner zurückzuführen. Einige dieſer Arbeiten, z. B. die Gegend bei Brannenburg, ſind in der neuen Pinakothek, andere befinden ſich im Eichthal'ſchen und gräflich Berchem'ſchen Beſitz. So eine deutſche Landſchaft mit blühendem Baum im Vordergrunde. Wie unvollkommen auch noch im Einzelnen, ſo iſt hier doch ſchon

die ganze Persönlichkeit des Meisters, wie sie sich später entwickelte, im Keime enthalten. Man sieht eben so bestimmt den Zug zum Erhabenen, Machtvollen, als daß das nie ein eigentlicher Colorist, dagegen wohl in gewissem Sinne ein vortrefflicher Stimmungsmaler wird; ebenso, daß er rein landschaftliche Motive bringt, ohne ihren Eindruck durch Figuren erläutern, verstärken oder — abschwächen zu wollen. Die Neuheit und der Adel dieser Auffassung der Natur erwarb ihr rasch Freunde, und wie manirirt und conventionell sie uns jetzt auch in Form und Farbe erscheine, sie war doch ein mächtiger Fortschritt zu größerer Breite und Freiheit gegenüber der Behandlung der gesammten gleichzeitigen, uns jetzt unendlich ängstlich und gebunden erscheinenden Produktion. Nicht minder aber unterscheidet sie sich dadurch, daß während alle damaligen Münchener Maler nach Art der Niederländer den Vordergrund mit oder ohne Staffage zur Hauptsache machen, Rottmann diesen meistens ganz kurz, wenn auch höchst meisterhaft abfertigt, sich lediglich dem Hinter- und Mittelgrund zuwendet. Dabei geht er aber gleich entschieden auf das Grandiose, Erhabene und Mächtige in der Natur los, sein Classicismus spricht sich alsbald darin aus, daß die plastische Form ihm die Hauptsache ist, aber nicht etwa nur der Contour, sondern die gesammte Modellirung der Erdoberfläche, so daß ein Geologe förmlich ihre Geschichte darin ablesen kann. Von süßlicher Romantik ist nicht viel in dieser durchweg männlichen Kunst zu verspüren, so wenig als von Helldunkel, die klare rythmische Durchbildung der Linie, die möglichste Vereinfachung der Form schwebt ihm von allem Anfange an als Ziel vor, und in diesen frühesten Arbeiten

bei aller sonstigen Unvollkommenheit fast noch mehr, als in den späteren.

Er malte nun eine Anzahl Bilder, unter denen der Hohenstaufen in Schwaben, der Untersberg und höhe Göll bei Salzburg die bedeutendsten sind. Ebenso verschiedenes aus der Gegend von Berchtesgaden, das er allen anderen Gebirgsorten vorzog, nachdem er es erst entdeckt.

Mittlerweile war König Ludwig seinem Vater Max Joseph gefolgt, nach Langer's Tode hatte Cornelius das Direktorium der Akademie übernommen, die Boisserée's, Schnorr und Heß waren gekommen und die neue, Rottmann's eigenem Streben so viel verwandtere Richtung war zu voller Herrschaft gelangt. Die ideale Welt, die hohen Tendenzen, die in all diesen Männern lebten, contrastirten nun freilich wunderbar mit dem altbayrischen Untergrunde dicksten Philisterthums und der entsetzlichen Armseligkeit aller Verhältnisse. Da aber kein Mensch sich der letzteren bewußt, die Dürftigkeit, die uns jetzt selbst in den damaligen Kunstwerken so sehr frappirt, vielmehr etwas Selbstverständliches, das Volksleben andererseits naiv und naturwüchsig in hohem Grade war, so vertrugen sich diese Gegensätze des höchsten Idealismus und der nüchternsten Prosa nicht weniger gut, als seiner Zeit der edle Ritter von der Mancha und sein treuer Schildknappe. Das Volk liebte die Kunst, hatte seine Freude an ihr, kritisirte gar nicht, sondern fand Alles schön; außerdem hatten die Maler einen großen Berührungspunkt mit ihm, den ewigen Durst, und so ging es vortrefflich.

Rottmann hatte sich schon 1824 verheirathet und war dadurch Schwager Zimmermann's geworden, der mit Schlott-

hauer in der Glyptothek Cornelianische Compositionen durch süßliche Malerei verdarb. — Um ihn selber schaarte sich bereits ein Kreis von Bewunderern, die sein liebenswürdiger Geist, seine reiche Bildung kaum weniger anzog als sein Talent. Dieses trieb ihn aber unwiderstehlich in die Ferne, nach dem Sitze der klassischen Kunst, herrlicher Erinnerungen. Im Jahre 1826 ging er zum erstenmale nach Italien. Bereits aus Genua schreibt er indeß in einem der von seinem Schwiegersohne Teichlein mitgetheilten Briefe: „Ich möchte es nur den Leuten, die so viel gesehen haben, begreiflich machen können, daß man noch nicht das Schönste malen kann, wenn man auch alle schönsten Gegenden der Welt gesehen hätte. Ich bedarf für mich so vieles nicht, nur einen Ort, der mir meinen Sinn ausfüllt, wo ich unbefangen sein und mir selber überlassen bleiben kann." Er fühlte also sehr wohl, daß der ächte Künstler das Schöne in sich trägt und nie der Sklave der Natur ist, sei es, daß ihn der Stoff, den sie ihm entgegenbringt, sympathisch berührt oder auch nicht. So sagt er später einmal: „Und wenn mich König Ludwig zu den Eskimo's geschickt hätte, ich würde auch dort der Natur etwas abgewonnen haben." Noch viel charakteristischer aber für seine Anschauung ist es auch, wenn er in jenem ersten Briefe fortfährt: „Studien aus großer Natur sind nöthig, und einen erhabenen Charakter, der den Stil eines Bildes, wie ich es mir denke, ausmacht, muß man gesehen und begriffen haben, um die Studien des Details anwenden zu können." Ihm war also Stil und Erhabenheit eins und dasselbe, er verstund die Natur gar nicht anders denn von dieser Seite her, als Text zur Melodie in seiner Brust, wie er denn später ein-

mal äußert: „Ohne es gerade zu suchen, wird dieß ein Bild geben, dessen ähnliche Formen ich schon öfter gezeichnet; es ist mir angenehm, das nach der Natur malen zu können, was mir früher nur in der Idee lag.“ Das war nun so richtig, daß er oft Tage und Wochen lang unaufhörlich an einem Formgedanken herummodelte, ihn auf jedes Blatt Papier, das er fand, auf Zeichnungen, Musikalien seines Mädchens, auf die Wand oder auf das Tischtuch beim Essen hinzeichnete, bis er ihn so einfach und groß herausgearbeitet, wie er ihm vor der Seele schwebte. Damit erreichte er denn freilich eine Prägnanz der Erscheinung, daß man seine meisten Bilder nie mehr zu vergessen im Stande ist, wenn man sie einmal gesehen, daß sie sich wie mit eisernen Klammern in die Erinnerung heften. Sie sind gleich antiken Kunstwerken alle vollkommen ausgetragen, der Gedanke so sehr auf seinen kürzesten und schlagendsten Ausdruck reduzirt, daß er wie ein Sprüchwort blitzartig frappirend und überzeugend wirkt.

Trotz seiner angeblichen Unabhängigkeit vom Stoff wirkte doch Italien auf ihn so bezaubernd, als wenn er jetzt erst in seine eigentliche Heimat gekommen wäre, was sich denn auch alsbald in seinen Produktionen fühlbar machte, da sich erst hier Stoff und Form vollkommen decken. — Die deutschen Bilder entbehren noch dieses Vorzugs; sie behalten alle etwas Fremdes und sehen mit wenig Ausnahmen einer geträumten Welt ähnlicher als der realen, während man umgekehrt bei den italienischen die vollste Ueberzeugung bekömmt, daß der Gegenstand im Großen und Ganzen gerade so ausgesehen haben müsse. So jenes wunderliebliche Perugia oder vielmehr die Aussicht von dem-

selben nach Assisi hin, das uns die ganze Süßigkeit der Bilder jener umbrischen Schule verstehen macht, die hier entstanden. — In der ewigen Stadt zog ihn das Colosseum am meisten an, das er in einem meisterhaften Bilde zu einer wahren Personifikation des alten Rom umschuf, wie es im Mondenglanz aus dem kleinlichen Gesindel von mittelalterlichen Kirchen und Klöstern, das sich an dasselbe angenistet, unheimlich drohend, finster und riesig emporragt. Am meisten fesselte ihn indeß Sizilien, von wo er bald ein Palermo schickte, das den ganzen Zauber südlicher Natur mit ihrem Glanz wie ihrer ernsten Größe und stillen Trauer herrlich ausspricht.

Als er nach einem Jahre reich beladen mit Studien zurückkehrte und sie nun rasch zu Bildern verwerthete, zeigten dieselben alsbald, wie sehr auch die Betrachtung der Werke klassischer Kunst seinen Geschmack verfeinert, seinen Formen- und Farbensinn geläutert und veredelt hatte. Außer den erwähnten erwies sich dies besonders an einem Taormina mit der Aussicht auf den Aetna, wo er eine Zartheit der Luftperspektive, eine Feinheit der grauen Töne entwickelt, die man später selten mehr bei ihm findet, und die direkt an Claude erinnern. (N. Pinakothek.)

Der König, der die meisten dieser Bilder erwarb und die Begeisterung des Malers für die Heimat des Schönen vollkommen theilte, gerieth nun auf den glücklichen Gedanken, durch Rottmann die von ihm neu erbauten Arkaden des Bazars mit einer Reihe solcher Landschaften verzieren zu lassen, die gleichsam eine Wanderung durch das schöne Land darzustellen hätten. Natürlich reichte das vom Künstler gesammelte Material dazu nicht aus, und so machte er

sich denn schon im Jahre 1829 wieder dahin auf den Weg, um dasselbe zu ergänzen, dießmal mit doppeltem Genuß, wo er unbeschränkt in seinen Mitteln und mit der glänzendsten, ganz seinen Neigungen entsprechenden Aufgabe vor sich, reisen konnte. Zurückgekehrt ging es nun an die Cartons und die Anordnung des Ganzen. — Heute muß man sich allerdings über die letztere wundern, die ganz Oberitalien nur mit zwei Bildern, Toskana und Umbrien ebenfalls nur mit zwei abfertigte, um dann Unteritalien und Sizilien, dem allein ein Dutzend gehören, ganz unverhältnißmäßig zu bevorzugen. Daß die Auswahl so willkürlich ausfiel, lag aber nicht am Künstler, sondern am König, der die Gemälde mit seinen vielberufenen Distichen versah und eine gute Anzahl derselben schon fertig hatte, zu denen der Maler nun wohl oder übel die Bilder liefern mußte; manche derselben sind auch in der That nicht anders zu erklären. Es fehlte Rottmann viel weniger an Selbstkritik als seinem hohen Gönner, der oft den Künstler dadurch zur Verzweiflung brachte, daß er in Wahrheit hartnäckig an einem Gegenstande festhielt, auch wenn ihn letzterer bei näherer Prüfung noch so gerne ausgeschieden hätte, und alle Argumentation desselben mit der Replik abschnitt: „Glauben Sie denn, ich schüttle meine Distichen aus dem Aermel?"

Nicht minder setzte die ihm ganz fremde Technik des Fresco dem Maler anfänglich große Hindernisse entgegen, um so mehr, als er sie nach der unbeholfenen Art der Zeit in der peinlichsten Weise mit ganz glattem Grunde und einer Mischung der Farben mit so viel Kalk betrieb, daß er für die Vordergründe regelmäßig keine Kraft mehr behielt. Diese kommen daher fast immer nicht genug her-

aus, so daß die perspektivische Vertiefung des Raumes wie das Farbenconcert darunter schwer litten. Ist darum die zweite Hälfte der Landschaften, wo er sich schon besser hineingearbeitet, ungleich harmonischer als die erste, so überwand er doch das letztere Gebrechen selten, da er es sonderbarer Weise nie wagte, zu lasiren oder frottiren, sowie die sonstigen Mittel zu gebrauchen, welche die Fresco-Technik einem gewandten Coloristen in fast noch größerer Ausdehnung zu Gebote stellt, als das Aquarell, mit dem sie so verwandt ist, und das ihm doch so geläufig war. Ueberdieß arbeitete er in einem so engen Kasten, daß er weder Licht genug, noch die Möglichkeit hatte, zurückzutreten, um die Wirkung in die Ferne zu bemessen.

Obwohl es ihm also hier nicht beschieden war, ganz über das pedantisch ängstliche, ungelenke Wesen der Zeit in technischen Dingen hinauszukommen, so war nichtsdestoweniger, als er nach drei Jahren die letzten seiner achtundzwanzig Fresken aufdeckte, etwas fertig, was in seiner Art geradezu einzig in der Welt dasteht, allein von allen Werken jener Zeit klassisch genannt werden muß. Wirkt es doch heute, obwohl durch die Feuchtigkeit der Mauer wie die Roheit der Menschen oft fast zerstört, noch beinahe ebenso entzückend, als es uns zur rückhaltlosesten Begeisterung hinriß, da wir es zum erstenmale genossen und der prüfenden Sichtung eines geläuterten Geschmacks, einer kritischen Analyse noch gar nicht fähig waren, die uns zeigen konnte, was dem Maler am besten gelungen, und wo er unter dem geblieben sei, was er selber unzweifelhaft beabsichtigte. Zu dem ersteren gehören fast sämmtliche Lüfte, die überall wie die Ouverture in einer klassischen Oper

wirken, wo wir alsbald die Grundstimmung des Ganzen mit um so vollendeterer Sicherheit angeschlagen finden, als hier seine Technik dem Maler verhältnißmäßig noch die meisten Mittel bietet. — Nicht minder ist der monumentale Charakter des Ganzen zu bewundern, der den Bedingungen des gegebenen Raumes, der Würde und Erhabenheit, die man von öffentlichen Werken verlangen muß, durch die stylvolle Größe, die herrliche rythmische Durchbildung der Form so wunderbar entspricht, und uns dabei doch durch die größte Mannigfaltigkeit, die kühnsten Contraste immer neu zu fesseln, zu überraschen, ja um so tiefer zu bezaubern versteht, als wir im Fortschreiten auch durch die sich fortwährend steigernde Vollendung der Bilder vor jeder Ermüdung bewahrt werden. — Die außerordentliche Bescheidenheit der künstlerischen Mittel trägt zu diesem Eindruck nicht am wenigsten bei, wirkt um so anregender auf die Phantasie, als doch die Lichtfülle des Fresco mit großem Geschick ausgenützt ist, so daß die sonnige Heiterkeit, die für Italien wie für die griechischen Kunstwerke so charakteristisch ist, nicht allein sehr gut wiedergegeben, sondern auch mit jenem majestätischen Ernst aller südlichen Natur auf's glücklichste verbunden erscheint.

Gleich das zweite der Bilder, die Veroneser Klause zeigt die ganze Macht und Größe seines Talents. Ich habe jene Stelle oft gesehen, und war jedesmal frappirt, mit welcher Wahrheit Rottmann den mächtig drohenden Eindruck der furchtbaren Felsenkluft mit dem sich scheu fortschleichenden Strome festzuhalten verstanden hat, indem er die Szene von allem verwirrenden Detail befreite, die Form mit seltenem Verständniß unendlich vereinfachte, um sie so

grandios wirken zu lassen, als es die Natur thut. Finden wir weiterhin Florenz von allen Bildern am wenigsten gelungen, so bewundert man doch auch hier die Art, wie er aus dem ganzen Häusermeer die charakteristischen Momente, die Wahrzeichen, wie er sie nannte, so Or San Michele, Palazzo Vecchio und den Dom geschickt heraushebt. Nach dem lachenden Perugia wirkt dann der Ernst der Ruinen Roms, der einsamen Campagna und des Monte Cavo wieder um so ergreifender der reizenden Idylle des Nemisees gegenüber, ebenso bildet Tivoli's bezaubernder Reichthum einen herrlichen Gegensatz zu dem im Morgenroth erglühenden majestätischen Monte Serone. Zu den liebenswürdigsten Schilderungen gehört die Aussicht vom Castell von Terracina nach dem Vorgebirge der Circe hin, das allen Reiz dieser alten Felsennester mit ihren so charakteristischen Architekturen, dem südlichen Pflanzenwuchs, sammt dem Ausblick auf's schimmernde Meer, das den tiefblauen Himmel wiederspiegelt, mit entzückender Einfachheit gibt. — Lago d'Averno zeigt dann wieder die meisterhafte Plastik der Form, jenes eminente Verständniß der Pläne, das Rottmann zu Gebote steht, wie der Golf von Bajä die süße Lieblichkeit einer Theokrit'schen Idylle. Immer aber wird man sagen müssen, daß bei all diesen Landschaften der Meister den ganz individuellen Eindruck einer jeden, wie sie ihn uns selbst gemacht, mit merkwürdigem Geschick aufzufassen und sie zu einem wahren Portrait zu gestalten verstanden habe, aus dem er nur alles Störende und Kleinliche entfernte. So gab er gewissermaßen das Ideal dessen, was die Natur uns zeigt.

Unter den sizilianischen Landschaften frappirt besonders

Selinunts weites Trümmerfeld, hinter dem ein Gewitter mit zuckenden Blitzen hinzieht, das den Schäfer, welchen wir im Vordergrunde liegen sehen, getroffen. Er und ein Bauer, der von einer Schlange erschreckt wird am Lago d'Averno, sind die einzigen Staffagen auf sämmtlichen Bildern, welche die Aufmerksamkeit mehr herausfordern, beide aber sind sehr glücklich erfunden, den Eindruck des Unheimlichen in der ganzen Scene zu verstärken. Die volle berauschende Pracht südlicher Natur schildern uns dann Taormina, Reggio und Cefalu am vollendetsten: wie sie die letzten sind, so hat hier auch der Maler die größte Beherrschung der Technik und der Farbe erreicht, so daß der Eindruck, den er hier macht, wahrhaft beglückend ist. Nur schwer trennt man sich von dieser in so seltenem Grade klassische Schönheit mit Ruhe und Vornehmheit verbindenden Schöpfung, über die ich nichts Besseres zu sagen wüßte, als daß sie heute nach einem halben Jahrhundert fast täglichen Sehens mich wie alle Andern noch immer gleich sehr erfrischt und entzückt.

Es ist nie viel auf jene Genie's zu halten, die, unfähig, die Zeitgenossen zu erwärmen, Wechsel auf die Zukunft ausstellen, welche diese regelmäßig protestirt. Wie kann man hoffen, von Solchen besser verstanden zu werden, die unter gänzlich veränderten Verhältnissen und Eindrücken aufgewachsen, als von Jenen, die letztere mit uns getheilt? Alle ächten Talente haben darum auch auf ihre Zeit und auf die ihr unmittelbar folgende, die sie selber erzogen, am stärksten gewirkt. Wahr ist nur, daß das Licht viel weiter wirkt als der Schatten, daß es aber darum doch mit der wachsenden Entfernung abnimmt, ist nicht minder unbestreitbar. So genoß denn auch Rottmann zur Zeit, als ich

zuerst nach München kam, wo er eben an den letzten Bildern arbeitete, unbedingter Verehrung und größten Einflusses, von denen sich heute nur die erstere einigermaßen, wenn auch nicht ungeschwächt, erhalten hat. Niemand wird sich heute der Einsicht verschließen können, daß er z. B. der Baumnatur in seinen Bildern selten gerecht wird, ihrer Darstellung möglichst aus dem Wege geht, hier also eine Lücke in seinem Können zu Tage tritt, die er nie vollkommen ausgefüllt: ebensowenig, daß er die Farbengegensätze, in einzelnen Fällen wenigstens, schon hier übertrieben und in der Breite des Vortrags zuweilen dicht an Manier hinstreift, alles Dinge, die, wenn sie sich erst später bei ihm ausgebildet, hier doch schon im Keim vorhanden sind, ohne daß sie indeß dem Adel, der vollendeten Eigenthümlichkeit dieser Produktion, irgend Eintrag zu thun vermöchten. Für die damalige Zeit war die Wirkung, wie gesagt, unermeßlich; die ganze Münchener Landschafterschule war noch lange Jahre davon beherrscht, obwohl sie sich im Grunde mehr die Schwächen als die Vorzüge aneignete.

Mittlerweile hatte aber König Ludwig, angeregt durch die Wahl seines Sohnes zum Könige von Hellas, wie seine eigene Reise dorthin, bereits den Plan gefaßt, die nördliche Reihe der Arkaden durch eine entsprechende Anzahl von griechischen Landschaften verzieren zu lassen. — Für die romantische Denkart dieses Monarchen und seiner Zeit ist es gewiß bezeichnend, daß es ihm nie einfiel, seine Residenz durch einen Cyclus von Bildern aus seinem eigenen, an Naturschönheiten doch so reichen Lande zu schmücken!

Sich der neuen Aufgabe mit voller Begeisterung hingebend, ging Rottmann schon im Jahr 1834, begleitet vom

Architekten Lange, nach Griechenland ab und ertrug alle Entbehrungen, die das Wandern in dem so unwirthlichen Lande auferlegte, willig, wenn auch nicht ohne Schaden für seine Gesundheit. Er blieb zwei Jahre abwesend und als er endlich mit der reichsten Ausbeute beladen zurückkehrte, machte er sich sofort an die Ausführung der Bilder, welche den größten Theil seiner noch übrigen Lebenszeit ausfüllt. Indeß entstund doch in dieser Zeit auch eine ziemliche Anzahl von Oelgemälden. Schon vor der griechischen Reise hatte er deren 1833—34 ziemlich viele nach Motiven aus Italien sowohl als aus dem Salzburger und Berchtesgadener Gebirgsland gemacht. So einen Hintersee voll düsterer Großartigkeit, später noch einen hohen Göll im Alpenglühen, der, sehr berühmt geworden, verschiedene Male wiederholt wurde, u. a. m. Dieselben theilen indeß die Vorzüge der Fresken nur in Hinsicht auf die großartig stilvolle Composition und die frappante Energie der Stimmung. Färbung und Vortrag dagegen sind nicht frei von Manier, der Ton meist zu schwer, so daß man sich oft gedrückt und beengt fühlt im Raum, der doch in den Fresken so herrlich groß erscheint.

Eben deßhalb, weil er sie in einer Art von Oelmalerei ausgeführt, wirken auch die griechischen Landschaften nicht so befriedigend als die Arkaden-Fresken.

Hat die Composition unläugbar dieselben Vorzüge vollendeter Originalität wie stilvoller Einfachheit und Größe der Form, so fehlt doch die heitere Anspruchslosigkeit, die süße Liebenswürdigkeit und naive Anmuth jener Jugendarbeit durchaus, und macht einem majestätischen Ernste, ja jener Schwermuth Platz, die uns beim ewigen Wandern über

Trümmern, der unaufhörlichen Hinweisung auf eine glanzvolle Vergangenheit inmitten armseliger Gegenwart nothwendig beschleichen muß. Nur ein einziges dieser Bilder kann man allenfalls heiter nennen, Chalkis, wo man förmlich aufathmet, endlich nicht mehr an die Vergänglichkeit alles Edeln und Schönen erinnert, nicht mehr über Ruinen geführt zu werden.

Um der Monotonie dieses so oft wiederkehrenden Motivs zu entgehen, und gedrängt von dem gänzlich verwilderten coloristischen Geschmack seiner Zeit, der gerade das Bunteste und Schwerste in der Farbe am meisten bewunderte, ließ sich denn auch der Maler dazu verführen, die herrliche Größe seiner Form durch einige übertriebene Effekte von Sonnenuntergängen u. dergl. zu beeinträchtigen, deren schwerfällige Pracht nicht künstlerisch wirkt.

Noch mehr aber wird der Genuß dadurch verkümmert, daß nur sehr wenige der Bilder überhaupt fertig sind, der Meister wohl kein einziges so gelassen hätte, wie es ist, wenn er es an dem Orte und in der Beleuchtung, wo sie sich jetzt befinden, hätte sehen können.

Fast noch störender als ihre mangelnde Vollendung wirkt die unangenehme, künstliche, guckkastenartige Beleuchtung des diesen Bildern gewidmeten großen Saales in der neuen Pinakothek. Obwohl vom Maler selber angegeben, würde er sie sicherlich nicht gebilligt haben, wenn er die Wirkung noch hätte sehen können. — Die Gemälde wurden dorthin bestimmt, nachdem sich durch die häufige Verletzung der jeder Roheit von Betrunkenen und Kindern ausgesetzten italienischen Fresken die Unthunlichkeiten ihrer Ausführung im Freien herausgestellt hatte. Glücklicherweise waren sie auf

Cementtafeln gemalt, die nun beliebig eingesetzt werden konnten, und so verleibte man sie jener Sammlung ein, deren imponirendsten Schmuck sie auch heute noch trotz aller dieser Mißstände bilden, die allerdings den Genuß der größeren Anzahl sehr empfindlich mindern. Die vollendetsten sind das schon erwähnte Chalkis, ein Bild voll Lieblichkeit und feiner Stimmung von Luft und Wasser, und Sikyon, dessen imponirende Majestät der Composition durch die vortrefflich gelungene, höchst eigenthümliche Färbung noch mächtig unterstützt wird. Auch Naxos, der Copais-See, Marathon, Sparta sind mächtig imponirend, man sieht überall, wie der Gedanke an die darüber hingegangene Geschichte den Maler bei den einzelnen Scenen beeinflußt und begeistert hat. — Dieser erhabene Ernst muß uns für die Einförmigkeit der Motive, die Abwesenheit des keuschen Jugendreizes der Fresken entschädigen, hier ist Alles bewußt, gewollt und berechnet, aber auch von hohem, männlichem Geiste erfüllt. So muß man denn, was man auch einzuwenden habe, sich schließlich doch sagen, daß bis heute kein deutscher Künstler erschienen ist, der rein landschaftliche Darstellungen von gleicher monumentaler Würde und Kraft hätte geben können, — denn die bei Preller so untrennbar mit der Landschaft verbundene figürliche Darstellung spielt hier keinerlei Rolle, erhebt kaum je über den Rahmen gewöhnlichster, wenn auch gut und passend erfundener Belebung hinausgehende Ansprüche. — Dennoch gelingt es Rottmann in hohem Grade, uns sofort die Ueberzeugung beizubringen, daß das geweihter Boden sei, den wir erblicken, Stätten, die von großen Männern geheiligt wurden, Anspruch haben, allen Sterblichen theuer zu sein, uns mit Ehrfurcht zu erfüllen.

Er hatte die Bilder in einem Saale der Residenz zu malen begonnen, wo ihn die sonnenbeschienene Wand eines gegenüberliegenden Gebäudes fast den ganzen Tag blendete. Daraus ergab sich zuletzt ein Augenleiden, das ihn nicht nur an der Vollendung seiner Arbeit hinderte, sondern welches auch unfehlbar mit völliger Blindheit geendet hätte, wenn der Tod nicht den dadurch höchst unglücklich gewordenen Mann vorher erlöst hätte.

Außerdem daß er die gesammte Münchener Landschaftmalerei ein volles Menschenalter hindurch beeinflußte, hat Rottmann, ohne je eigentliche Schüler anzunehmen, doch eine große Schule gehabt, in der außer seinem jüngeren Bruder Leopold besonders Löffler ihm oft sehr nahe kam, der aber auch Bamberger, Fohr, Close, Lindemann-Frommel, Bernhard Fries direkt, Morgenstern, Alb. Zimmermann, Heinlein u. A. m. entfernter angehören.

Zu diesem großen Einfluß trug der Zauber seiner überaus angenehmen, ja hinreißend liebenswürdigen und anregenden Persönlichkeit nicht am wenigsten bei. Trotz aller Schärfe des Verstandes durchaus von der Phantasie und vom reichsten Gemüth beherrscht, eine leidenschaftlicher Aufwallung in hohem Grade zugängliche enthusiastische Natur, hatte er doch seinen hauptsächlich der Ungeduld entspringenden Jähzorn, in welchem er oft alles um sich herum vernichtete, gewöhnlich schon im nächsten Augenblicke vergessen und suchte ihn dann auf's Liebevollste wieder gut zu machen. Ueberaus mittheilsam, das Theoretisiren liebend, brachte er seine malenden Freunde durch die Beweglichkeit seiner Phantasie und seinen starken Idealismus regelmäßig zur Verzweiflung, indem er ihre Bilder im Sprechen allemal ganz

umcomponirte und sie durch seine Beredsamkeit oft verführte seine Vorschläge zu befolgen, wo dann beim nächsten Besuche die Composition abermals auf den Kopf gestellt ward. — Für Musik hatte er viel Verständniß und Empfänglichkeit und spielte verschiedene Instrumente, speciell noch in späteren Jahren, und mit besonderer Empfindung die Maultrommel, wenn er gut aufgelegt war.

Als Künstler stellte er an sich selbst immer die höchsten Anforderungen, konnte sich nicht genügen, war ewig unzufrieden und richtete daher oft Autodafe's mit den herrlichsten Zeichnungen, Entwürfen und angefangenen Bildern in seiner krankhaft hypochondrischen Ueberreizung an. Um so mehr verehrte er andere Künstler, so speziell den Eingangs erwähnten Wallis, von dem er auch mehrere Bilder besaß, Koch u. A. Für Genelli trat er bei König Ludwig wiederholt, wenn auch erfolglos, so lebhaft ein, daß er beinahe in Ungnade fiel.

Hatte ich selber nie Gelegenheit, dem berühmten Künstler näher zu treten, so ist mir doch der Eindruck dieser schlanken Gestalt, des feinen blassen Gesichtes mit den großen blauen Augen und der kühnen Adlernase sehr lebendig geblieben, wie das Fesselnde seiner Unterhaltung, die so weit über das hinausging, was man in anderen Künstlerkreisen zu hören bekam.

Sein Ende war von erschütternder Tragik. Fortwährend augenleidend und dadurch zur Vollendung seines Cyclus, der ihm die größte Leidenschaft war, unfähig, sah er sich im Geiste schon völlig blind. Krank liegend und verzweifelt, wollte er eben seinem Leben mit einer Pistole ein Ende machen, um seiner Familie nicht länger zur Last zu fallen,

als die Gattin zufällig dazu kam, was nun zu einer erschütternden Scene führte, bis ihn ihre und der Kinder Bitten wieder von seinem Vorsatze abbrachten. Der Tod sollte ihn aber bald nachher doch von seinen Leiden erlösen. Er hatte sich den Genuß der damals viel verbreiteten Morison'schen Pillen angewöhnt und war, da sie ihm immer momentane Erleichterung brachten, durch keine Vorstellungen davon abzubringen, nahm sie vielmehr in immer größerer Menge, bis das in ihnen enthaltene Queckfilber ihm den Magen durchlöcherte und er am 7. Juli 1850 an den Folgen starb, ein schwerer Verlust für die deutsche Kunst, welcher der in den besten Jahren stehende Mann noch so viel zu leisten vermocht hätte. Auf sein Fach hat er unstreitig einen größeren Einfluß ausgeübt, als irgend einer seiner Vorgänger, da er selbst Koch, den bedeutendsten unter den älteren Landschaftern, an Originalität und Vollendung, wie tiefem Naturgefühl weit übertrifft.

X.

Franz Keinegger.

Daß die maleriſche Schilderung des Bauernlebens und Kleinbürgerthums bei uns einen Grad der Vortrefflichkeit erreicht hat, den ſie ſonſt nirgends, in keiner Zeit und bei keiner Nation erlangte, daß ſie recht eigentlich ein nationaler Schatz ward, das iſt uns im Verlaufe zweier früher geſchilderter Künſtlerlebensläufe bereits zur Anſchauung gekommen. Noch weit mehr als die gleichzeitige Dorfgeſchichten-Literatur hat ſie in unſerm Volksleben eine neue Welt aufgedeckt voll Friſche und Urſprünglichkeit, Herz und Gemüth, voll naiver Anmuth, aber auch männlicher Kraft und derbem Humor. Ohne Zweifel hängt dieſe nur in Deutſchland auftretende Erſcheinung mit dem Nationalcharakter auf's Genaueſte zuſammen, wir ſind eben im Ganzen und Großen immer ein Bauernvolk geweſen, wie von Karl dem Großen bis auf Bismarck faſt alle unſere großen Männer das Landleben jedem anderen vorzogen. Gerade unſere tüchtigſten und mannhafteſten Stämme, die Niederſachſen, die das Elſaß, die Schweiz, wie das heutige Schwaben erfüllenden Alemannen, endlich der mächtige Stamm der in Bayern,

Oesterreich und Tyrol niedergelassenen Bojoarier sind heute noch in ihrem innersten Wesen und ihren Sitten bäurisch, wie ihr Absonderungstrieb, das innige Verhältniß zur Natur schon einem Tacitus auffielen. Denselben Bauerncharakter zeigt die Schweiz, jenes Land, wo sich das Volk am ungehindertsten durch äußere Einflüsse entwickelte, heute noch in all seinen öffentlichen Institutionen und häuslichen Sitten. Das einsame Leben des Bauern hat aber eine stärkere Entwicklung des Gemüths und der Phantasie zur Folge, als der Dialektik. All diese Stämme sind schwerfällig und wortkarg im Vergleich mit unseren romanischen und slavischen Nachbarn, die uns ja auch die Schweiger heißen, dafür aber sind sie künstlerisch begabter und vor allen Dingen origineller als die Großstädter. Haben nun der niedersächsische und alemannisch-schwäbische Stamm sich hauptsächlich durch poetisches Talent ausgezeichnet, wie ihnen denn fast alle unsere großen Dichter entstammen, so lag die reiche Begabung des bojoarischen von jeher nach der Seite der bildenden Künste hin.

Wie im Mittelalter, so sind auch jetzt noch Oberbayern, Tyrol und Oesterreich eine unerschöpfliche Fundgrube neuer und ursprünglicher Talente. Ohne Zweifel haben das mildere Klima, die herrliche Natur dort die Seele so viel mehr in die Augen verlegt; wer hingegen nur dürftige Formen, in düsteres Grau gehüllte Farben sieht, und wem die Sonne so spärlich das Dasein verschönt, dem wird die Schilderlust fehlen. So ist denn auch der deutsche Norden im Verhältniß zum Süden arm an künstlerischen Capacitäten, und reicher dafür an kühnen Kaufleuten, Kriegern, Staatsmännern, aber vor Allem an Phi-

losophen, Theologen und Schulmeistern aller Art geworden und geblieben.

Wer aber hätte die herrliche Natur besonders des südlichen Tyrols, und dazu den prachtvollen Menschenschlag beständig vor Augen haben können, ohne sich alsbald zum Malen aufgelegt zu fühlen, wenn er mit reicher Phantasie und bildender Kraft begabt war? Nirgends nun in jenen gesegneten Thälern, wo die Wasser der Adria zurinnen, entfaltet die Landschaft einen grandioseren Zug, als in jenem von der Rienz, Eisak, Etsch und Tagliamento eingeschlossenen Gebirgsbezirke, dem berühmten Dolomitenland mit seinen bald kühnen und abenteuerlichen, bald majestätischen Bergformen und den wunderbar reichen, allen Ueberfluß der Natur bergenden Thälern. Wenn man vom Brenner herabsteigend zuerst Rebe, Nußbaum und Kastanie am Wege sieht, öffnet sich das bisher enge Thal bald zu jenem weiten, amphitheatralischen Becken, das durch die Vereinigung des Pusterthales mit dem des Eisak gebildet wird, der schönen Heimat Fallmerayer's und Walter's von der Vogelweide, wo in der Tiefe inmitten lachender Fluren wir die fromme Stadt Brixen erglänzen sehen. Wir wenden uns dann links in's höhere und etwas rauhere, aber großartige Pusterthal, fahren an Bruneken und Lienz vorbei, bis die Wasser wieder abwärts rauschen und die Grenze von Italien und Kärnthen gleich nahe ist. Dort mitten unter den Dolomitenriesen, die aus sonnigen Wolkenschleiern durchblicken und aus den weißen Gletschern Silberfäden herabsenden, nur mehr wenige Meilen von den Stätten entfernt, wo auf der anderen Seite der vor uns thronenden Berge Tizian's und Giorgione's, Palma's und Pordenone's Wiege stund, steht oben auf

luftiger Höhe unter mächtigen Bäumen versteckt mit der wundervollsten Aussicht in's Thal hinab der einsame Bauernhof, wo Franz Defregger geboren ward. Derselbe gehört zur Gemeinde Dölsach. Im Anblick jener herrlichen Gebirgswelt, beim Hüten seiner Ziegen sog dieser Künstler die tiefe Liebe zu seiner schönen Heimat ein, die ihn nun zu einem so unübertrefflichen Schilderer derselben gemacht hat. Kann es uns wundern, daß die Natur, die ihm hier als eine so liebevoll verschwenderische Mutter erschien, die ihn selber reich und kräftig gebildet emporwachsen ließ, wie sie ihm überall Bilder des Ueberflusses und der Pracht, der Liebe und Güte entrollte, auch fortan sein Ideal blieb?

Ihr verdankt er, daß kein Zug von Aermlichkeit und Kümmerlichkeit durch seine Bilder zieht, sondern innere und äußere Harmonie, die Freude am Dasein, eine reine, unverkümmerte, tief gemüthvolle, sonnige Welt sich in ihnen malt und sie zum Entzücken Aller macht. Geben sie uns doch gleichsam ein goldenes Zeitalter wieder, das harmlos froh und ungebrochen als ein Ideal des Glücks und der Zufriedenheit in unsere Welt hereinragt und dennoch Jedermann durch seine Wahrheit und Glaubwürdigkeit unwiderstehlich fesselt, das dabei einen ächt deutschen, männlichen, gesund kräftigen Zug hat, Homer und Theokrit unter der Lodenjoppe vereinigt. Denn wenn diese Natur des Bebauers Fleiß reichlich belohnt, so verlangt sie ihn doch auch, ja das Leben ist hier ein ununterbrochener Kampf gegen die tückischen Gewalten, welche die Segensfülle rund herum beständig zu zerstören drohen. Besteht das Eigenthümliche jener wunderbar grandiosen Thäler darin, daß sie die Ueppigkeit des Südens mit dem Ernst des Nordens in einer Weise

vereinigen, wie kaum andere neben ihnen, so kann auch ein einziges Gewitter jene silbernen Bänder, welche die Gletscherwasser in ununterbrochenem Sturz bis in's Thal führen, so rasch anschwellen, daß sie verheerend alle Dämme zu durchbrechen und das Paradies in eine Wüste zu verwandeln drohen, wenn nicht die rascheste Entschlossenheit ihnen den Weg verlegt, unermüdlicher Fleiß das Verlorene unablässig wieder ersetzt. So hat sich da, gestählt durch dieses beständige Ringen mit der Natur und doch im Besitze all ihrer Segnungen, jenes Geschlecht herrlich kraftvoller Männer und holdseliger Frauen gebildet, wie sie uns auf Defregger's Bildern entzücken, gleich geschickt zu Kampf und Arbeit, bieder und tüchtig, und von der tiefsten Liebe zur schönen Heimat beseelt.

Haben wir nun den Boden gesehen, dem er entstammt, so lasse ich über seine Jugend den Künstler am liebsten selber berichten, wie er es mir einst erzählt und ich unmittelbar aufgeschrieben.

„Als der einzige Sohn eines wohlhabenden Bauern am 30. April 1835 geboren regte sich in mir der Trieb zur Kunst schon so lange ich zurückdenken mag. Als Kind schon formte ich aus dem Teig, aus dem man die Krapfen backt, allerhand Figuren und Thiere, da dieß das einzige Material war, das ich in unserem abgelegenen Hofe dazu benützen konnte, außer Rüben und Kartoffeln, die ich auch viel dazu verwendete. Dann fing ich später an, mit der Scheere aus Papier allerhand Figuren und Landschaften auszuschneiden, und verwendete dazu Blätter, die ich aus alten Büchern riß. Welches Glück, als ich erst einmal einen Bleistift auftrieb und nun meinen Figuren auch Gesichter

malen konnte! Da bis zum fünfzehnten Jahre meine Hauptbeschäftigung im Viehhüten bestund, so hatte ich Zeit genug, um mich in diesen Dingen zu üben und erlangte bald eine gewisse Berühmtheit im Dorf durch mein Talent, so daß mein Vater mir nach und nach mehr Bleistifte anschaffte. Ich bemalte nun alle Wände und Flächen, die irgend zu erreichen waren. So ahmte ich auch, als ich schon etwa vierzehn Jahre alt war, das Viertelstück eines Guldenzettels, wie sie damals nach 48 in Oesterreich aus Mangel an Kleingeld überall zerschnitten wurden, so täuschend mit Beistift nach, daß mein Vater, stolz auf meine Geschicklichkeit, mir einen 50-Guldenschein zum Nachzeichnen überließ, den ich in Ermanglung aller sonstigen Originalien mit unendlicher Mühe so ähnlich herstellte, daß unsere Nachbarn eine Wette mit einem Vetter, der Sonntags herüberkam, eingingen, daß er ihn nicht von einem ächten unterscheiden könne. Er verlor die Wette, mein Ruhm wäre mir aber bald übel bekommen, denn irgend ein Uebelwollender, der davon gehört, ging auf's Amt, um mich anzuzeigen, daß ich Banknoten nachahme, und mein Vater wurde alsbald hincitirt. Als Bürgermeister der Gemeinde und grundehrlicher Mann bekannt und geachtet, ward es ihm leicht, für seine Darstellung des Hergangs Glauben zu finden, aber ich, der viel Angst darob ausgestanden, verlor doch gründlich die Lust, Banknoten nachzuzeichnen. Ohnehin mußte ich bald nachher mein Viehhüteramt aufgeben und groß und stark, wie ich es war, beim Vater als Knecht arbeiten; da war ich dann Abends und selbst Sonntags viel zu müde, um meiner Leidenschaft zum Zeichnen noch viel nachhängen zu können.

„Als ich zweiundzwanzig Jahre zählte, starb mein

Vater plötzlich in den beſten Jahren und der ſchöne Hof fiel alſo mir zu. Das empfand ich nun bald als ein großes Unglück, denn ich war höchſt ungeſchickt in Allem, was Kaufen und Verkaufen, Erwerben und Zuſammenhalten angeht. Jeder Viehmarkt, auf den ich zog, um mein Vieh loszuſchlagen, junges anzuſchaffen, bereitete mir eine Demüthigung und ließ mich übervortheilt heimkehren. Die Bauerſchaft ward mir dadurch bald unſäglich verleidet. So ergriff mich denn das damals in Tyrol graſſirende Auswanderungsfieber und ich beſchloß mit mehreren Altersgenoſſen, daheim Alles zu verkaufen und nach Amerika zu ziehen. Das ging aber nicht ſo ſchnell, um ſo mehr als alle meine Verwandten über meine Thorheit ein fürchterliches Geſchrei anfingen. Ich blieb indeß, gründlich angeekelt von meiner Exiſtenz, feſt und verkaufte zuletzt den Hof an einen Vetter. Die Genoſſen, die ich für die Auswanderung gehabt, hatten ſich inzwiſchen meiſt wieder eines Beſſeren beſonnen, und die, welche noch mit mir gegangen wären, behagten mir nicht. Da, allein und rathlos, fiel mir auf einmal wie der Blitz ein, ich könnte ja nach Innsbruck gehen und ein Bildhauer werden, was mir ja doch das Liebſte von Allem wäre, — denn von Malen wußte ich eigentlich gar nichts. Ich ging zum Pfarrer, um mich mit ihm zu berathen, auch dem ſchien das wenigſtens immerhin noch klüger als die Auswanderung nach Amerika, um ſo mehr, als er den Profeſſor Stolz kannte, der dort an der Gewerbeſchule als Lehrer der Bildhauerei wirkte. Er gab mir alſo an dieſen eine Empfehlung mit und ich machte mich alsbald, obwohl bereits 24 Jahre alt, dennoch voll Freuden über den neuen Lebensberuf dahin auf den Weg. Der Profeſſor nahm mich

wohlwollend auf und war mit meinen Erstlingsarbeiten sehr wohl zufrieden, erklärte mir aber schon nach wenigen Monaten, ich thäte eigentlich besser, Maler zu werden, weil ich da mein Brod leichter verdienen würde und auch mehr Befähigung dazu zu haben scheine. Ich, der ich nun schon Kunstwerke genug gesehen hatte, um einigermaßen zu wissen, was es mit der Malerei auf sich habe, war damit sehr einverstanden, als er mir eines Tages vorschlug, ihn bis nach München zu begleiten, da er gerade nach Bregenz oder Feldkirch reisen müsse, um fertige Heiligenfiguren aufzustellen, und dabei München passiren werde. Er führte mich dort sofort zu Prof. Piloty, den er schon kannte, um mich demselben zu empfehlen. Es war dieß um das Jahr 1860, ich traf ihn also gerade an seinem Nero malend. Den Eindruck, den mir das mächtige Bild mit seinen herrlichen Figuren machte, werde ich Zeitlebens nicht vergessen, es war, als ginge mir eine neue Welt auf. Da ich noch meine Tyroler Lederhosen und den Gurt trug, schon so groß und alt war, sah mich Piloty sehr erstaunt an, war aber doch überaus freundlich und aufmunternd, obwohl er mich bei meinem Mangel aller Vorkenntnisse noch nicht aufnehmen konnte. Er wies mich vielmehr in die damals an die Kunstgewerbeschule angeschlossene Vorbereitungsklasse der Akademie, wo ich denn auch durch Direktor Dyk aufgenommen ward und zwei Semester gleichzeitig mit dem Ungarn Benczur sehr eifrig tagsüber arbeitete, überdies dann noch Abends mich in der bekannten Privatanstalt Filser's im Aktzeichnen übte. — So bestand ich denn nach einem Jahre das Aufnahme-Examen in die Akademie sehr wohl und kam zu Prof. Anschütz in die Malklasse. Da gefiel es mir aber

sehr wenig, der Unterricht taugte mir nicht und das Münchener Klima eben so wenig. Als mich daher ein allda weilender Freund einlud, nach Paris zu kommen und dort malen zu lernen, besann ich mich nicht lange und ging hin. Der Sprache wenig mächtig und in die Akademie als Ausländer nicht aufgenommen, arbeitete ich für mich, ohne sonderlich weit zu kommen, sah aber doch eben sehr Vieles und bildete so meinen Geschmack aus. Nach fünfviertel Jahren, in denen sich wenigstens meine Gesundheit ganz hergestellt, verließ ich Paris wieder und kehrte nach München zurück, traf aber Piloty nicht, der in Carlsbad war und erst in zwei Monaten wieder kommen sollte. Ich ging derweil in meine Heimat, malte dort auf einer Alm den ganzen Sommer durch Studien und unzählige Portraits aller meiner Verwandten und Bekannten, ja fing sogar ein Bild an, einen Wilderer, der verwundet nach Haus zurückgebracht wird, während seine Frau gerade das Kind badet. Mit diesem kehrte ich im Herbst 64 nach München zurück, wo mich dann Piloty endlich aufnahm. Das Erstlingswerk aber, an dem ich schon fast ein Jahr gearbeitet, zerriß beim unvorsichtigen Trocknen am Ofen, und ich mußte es gleich von Neuem anfangen, ohne daß die Wiederholung so gut geworden wäre als das Original. Dieses ward erst später wieder zusammengeflickt."

Ich kann demselben das Zeugniß nicht versagen, daß es unseren Defregger eigentlich schon fix und fertig zeigt, so daß er in der Piloty'schen Schule kaum mehr etwas Anderes gelernt, als eine bessere Technik. Mit dieser fing er dann sofort jenen Speckbacher an, der 1868 so großes Aufsehen machte und seinen Ruf begründete.

Wir sehen auf dem Bilde das in einem Dorfwirthshaus aufgeschlagene Hauptquartier der Insurgenten, wie eben, unter einer Schaar derselben, die vom Kampfe heimgekehrt, der zwölfjährige Junge Speckbacher's mit dem Stutzen bewaffnet eintritt, um sich vor dem Vater zu entschuldigen, daß er trotz seines Verbotes sich an dem Ausmarsch betheiligt. Dieser steht aufrecht an dem mit Karten und Plänen bedeckten Tisch und blickt mit einer vortrefflich ausgesprochenen Mischung von Vaterstolz und fingirtem Zorn über die Uebertretung auf den schalkhaft demüthig bittenden Jungen, dem die Keckheit aus den Augen leuchtet, während die Kampfgenossen ihre Freude an ihm haben und ihre Bitten mit den seinen vereinigen. — Die Charakteristik sämmtlicher Figuren ist so vortrefflich, ihr Ausdruck so lebendig, wahr und wohlthuend zugleich, daß man nicht weiß, welcher man den Vorzug geben soll. Es ist Alles so selbstverständlich und anspruchslos, daß man meint, die Scene könnte gar nicht anders ausgesehen haben.

Als mich eines Tages Piloty in seiner Schule herumführte, kamen wir, aus dem Zimmer tretend, wo Makart und Max zusammen arbeiteten, auch zu der mächtigen Gestalt des noch immer in seinen Lederhosen steckenden Tyrolers, der gerade an diesem Bilde arbeitete und den mir Piloty bereits als einen seiner talentvollsten Schüler vorstellte. Sei es nun, daß ich noch von der bezaubernden Erscheinung Makart's geblendet und zerstreut war, oder daß mir die außerordentliche Natürlichkeit der Figuren, wie die Anspruchlosigkeit der Technik nach der sinnverwirrenden Gluth Makart's nicht mundete, das Bild machte mir nicht mehr Eindruck als ein Trunk frischen Quellwassers, nachdem man eben

Champagner genoſſen. Gerade das Beſte erſcheint einem ja ſo oft nur eben recht, ich ging ziemlich gleichgültig weiter, und ſelbſt als das Bild ausgeſtellt ward und unermeßlichen Beifall erntete, konnte ich jenen erſten Eindruck noch immer nicht los werden und verhielt mich kühl dagegen. — Ja noch heute begegnet es einem faſt bei jedem neuen Bilde des Meiſters, daß es zunächſt weniger, und dann erſt nach und nach immer beſſer gefällt, bis man zuletzt herausfindet, daß es beſſer ſei als alle anderen ſeiner Gattung. Unſtreitig rührt dieß eben von jener Anſpruchloſigkeit und ſchlichten Wahrheit des Ausdrucks her, die blos die Sache und nichts als dieſe gibt, ohne alle jene Bravour, welche den Accent auf Nebendinge legt. Dazu kommt, daß weder der Vortrag ſehr elegant, noch die Farbe beſtechend iſt, es gibt viel feinere Coloriſten, eben ſo gute Zeichner als Defregger, und nur in der Wahrheit der Charaktere und ihres Ausdrucks wird er ſo ſelten erreicht, nie überboten.

Gleich das nächſte bedeutendere Bild, wo er nach einigem Schwanken in das Fahrwaſſer einlenkte, in dem er fortan die größten Triumphe erringen ſollte, iſt hiefür charakteriſtiſch. Es war eine „die Brüder" betitelte Compoſition, die uns in eine wohlhäbige Tyroler Bauernſtube führt, wo wir den vom Gymnaſium in die Ferien zurückgekehrten älteſten Sohn vor uns haben, einen friſchen Burſchen von 14 Jahren, dem bei ſeinem Eintreten ins Vaterhaus ſein jüngſtes, während ſeiner Abweſenheit zur Welt gekommenes Brüderchen vorgeſtellt wird. Die wohlwollend überlegene Art, wie der gereifte ältere den kleinen Bruder betrachtet, und die halb trotzige Neugier, mit welcher der Säugling Jenen mißt, iſt unvergleichlich gegeben, ebenſo

wie die Freude der Schwestern in ihrer Mischung von Neugier, Respekt und Zärtlichkeit für den heimgekehrten, so hübsch städtisch herausgeputzten Studenten. Es war hier eine wahre Apotheose der Reinheit und Schönheit des Familienlebens mit einer Tiefe der Empfindung und doch ohne jede Sentimentalität, vielmehr voll des frischesten Humors gelungen, die geradezu entzückend wirkten, das Gemüth in seinem Innersten berührten, weil jeder einzelnen Figur der höchste Grad von Glaubwürdigkeit sowohl für sich als im Verhältniß zu allen anderen innewohnt, so daß man ein Ideal des reinsten Glückes vor sich verwirklicht glaubt. — Diesem Bilde voraus ging der Ringkampf, eine meisterhafte Darstellung einer solchen Scene, die wiederum ein besonderes Interesse gewinnt durch das Verhalten des Publikums, das diesem olympischen Spiel in einer Scheuer zusieht. Die Kämpfer haben sich noch nicht erfaßt, sondern lauern auf den Moment, es zu thun, wenn der Gegner eine Blöße gibt, und die Spannung der Zuschauer ist ebenso glücklich als mannichfach dargestellt.

Inzwischen war der Maler, der sich eben verheirathet und in dem München benachbarten Dorfe Schwabing ein Häuschen gekauft hatte, von einem Unglück befallen worden, das seiner verheißungsvollen Thätigkeit ein höchst tragisches Ziel setzen zu wollen schien. Ein heftiger Gelenkrheumatismus hatte sich in den Fuß gesetzt und ihn so gelähmt, daß er zwei Jahre lang sich nicht rühren, nur auf dem Sopha liegend malen konnte. Er hatte um diese Zeit ein großes Altarbild für die Pfarrkirche seiner Heimat angefangen, und das Uebel durch das Auf- und Absteigen vom Gerüst erst recht verschlimmert, so daß er es in Bozen, wohin er des

milderen Klima's wegen gezogen war, liegend fertig machen mußte. Es stellt eine heilige Familie dar, die Madonna mit dem auf ihrem Knie stehenden Christusknaben auf dem Throne sitzend, Joseph in alten Schriften blätternd ihr zu Füßen. Der Kopf der Mutter ist von einer Reinheit und Schönheit des Ausdrucks und zugleich von einer Lebenswärme, daß er unmittelbar an Gian Bellin's liebenswürdige Schöpfungen erinnert, ein Meisterwerk, das nur darum kein Aufsehen machte, weil es von Bozen unmittelbar nach Dölsach ging, also zu Niemandes Kenntniß gelangte. Als ich eine Photographie davon sah, da einmal nach acht Jahren der Maler bei Feststellung der Chronologie seiner Bilder auch dieses erwähnte, so ward ich von der Schönheit dessen, was er in diesen Kopf zu legen verstanden, so gepackt, daß ich nicht umhin konnte, zu bedauern, daß er nicht öfter diesen Weg betreten. — Unstreitig hat er etwas von dem erregten Gefühl dieser zweijährigen Leidenszeit, in der ihn nur das Vertrauen auf göttliche Hülfe aufrecht zu erhalten vermochte, in's Bild hineingemalt. Sie sollte ihm nun endlich werden, das Uebel, das die berühmtesten Aerzte in München nicht zu heben vermocht, wich in acht Tagen der Anwendung des Baunscheidtismus durch einen Bauern seiner Bekanntschaft. Wohl nicht ohne die Mitwirkung des milden Klimas der Stadt am Eisak, in der er jetzt noch zwei Jahre blieb und eine Anzahl seiner herrlichsten Bilder malte, welche die ganze Lust der Genesung, die Wonne der wiedererlangten Kraft aussprechen.

Zunächst die italienischen Bettelmusikanten, zwei Ciucciaren-Kinder, die unter der Hut des Vaters an einer Tyroler Bauernfamilie durch ihren Gesang und Gui-

tarregeklimper die Macht der Töne erproben. Die mannigfach reizend nüancirte Wirkung dieses Kunstgenusses auf die Kinder und die Alten ist mit des Meisters gewöhnlichem, oder besser, sehr ungewöhnlichem Talent geschildert, jede Figur in Individualisirung und Ausdruck gleich wahr und gleich verschieden von allen andern. Man sehe sich z. B. auf diesem Bilde an, wie das einfache Motiv des Zuhörens in den sieben oder acht Gliedern der Bauernfamilie — für jedes Einzelne, immer wechselnd je nach der individuellen Verschiedenheit — so ganz charakteristisch wiedergegeben ist, welche Stufenleiter vom blöden Staunen des jüngsten Kindes an durchlaufen wird bis zu dem behaglichen Lächeln der Alten und dem intelligenten, verständnißvollen Lauschen der schönen ältesten Tochter, die den Haushund zurückhält; dann weiter, wie die beiden italienischen Kinder in ihrer schmutzig zerlumpten, herabgekommenen Erscheinung, in ihrem handwerksmäßig schreienden Vortrage doch immer noch eine unzerstörbare Erinnerung an die alten Trösterinnen der Menschheit, die Poesie und Schönheit, in ihren klassischen Zügen, in ihrer dunkeln Ahnung dessen tragen, was sie singen, — stark genug, um selbst auf diese Bauernfamilie noch wie eine Offenbarung aus einer höheren Welt zu wirken. Man konnte überhaupt die beiden Nationen gar nicht geschickter und wahrer einander gegenüber stellen, die naive Gesundheit der einen, den herabgekommenen Adel der anderen nicht einfacher und rührender, ohne die leiseste Spur von Tendenz schildern!

Größer und ausführlicher ist der „Ball auf der Alm", auf dem wir, wohl an einem Sonntag Abend, wo sich die Aelpler aus verschiedenen Hütten gerne zu Zither-

ſpiel und Tanz verſammeln, auch eine ſolche Geſellſchaft durch verſchiedene Beſuche von Jägern und Holzknechten verſtärkt, beiſammen ſehen. Der Senior der Letzteren, ſichtlich ein kreuzfideles Haus, hat eben geſcholten, daß es mit den Jungen ſo gar nichts mehr ſei, daß ſie nicht einmal mehr tanzen könnten, abſonderlich das Schuhplattln — ein beſonders künſtlicher Tanz — gar nicht mehr verſtänden. Wahrſcheinlich hat man ihn gereizt und ſo will er's ihnen jetzt noch zeigen, wie er's ſo gut gekonnt, und tritt eben unter dem Jubel der Anderen mit der hübſchen Sennerin ſchnalzend und hüpfend an. Die Gebärde des ſchelmiſchen Einverſtändniſſes, mit der die Sennerin dabei nach den Uebrigen zurückblickt, wie die Mannigfaltigkeit im Ausdruck der Letzteren ſind unübertrefflich, das Ganze von einem harmlos unſchuldigen Humor, der um ſo unwiderſtehlicher auf den Beſchauer wirkt, als das Talent der Darſtellung ſich genau in derſelben anſpruchsloſen und wahren Weiſe äußert.

Techniſch ab und zu vielleicht noch vollendeter, wenn auch nicht ſo das tiefſte Gemüth berührend, erblicken wir den Meiſter im „Preispferd" oder der Rückkehr vom Münchener Oktoberfeſt. Das figurenreiche Bild gehört ohne Zweifel zu ſeinen ſorgfältigſten Arbeiten und hat beſonders jenen Reichthum von an ſich ſchon eben ſo wahr empfundenen, als der Lage überraſchend entſprechenden Charakteren. Zu dieſen zählt hier in erſter Linie die Hauptperſon des Bildes, der glückliche Renner ſelber. Seines Zeichens ein dicker, ſchwerfälliger, wohlgenährter Karrengaul, zeigt er, obwohl ſchön geſchmückt mit roſenrothen Schleifen, in ſeinem Gliederbau doch nur eine überaus entfernte Verwandtſchaft

mit seinen arabischen Vettern. Im stillen Bewußtsein seines Verdienstes steht er als Held des Tages ebenso anspruchslos als unverkennbar wohlgefällig, breitbeinig in der Mitte der Gasse in süße Erinnerungen an genossenen Haber oder gesehene Stuten verloren, umdrängt und bewundert vom halben Dorf. Man denkt unwillkürlich an Heine's knorrigen Fichtenbaum, der von einer schlanken Palme träumt und dabei eben so einfältig ehrlich, so gar nicht distinguirt aussah wie unsere Rappe. Neben ihm, ihn führend der Stallknecht, mit höchst glücklichem Gesicht, da er es ist, der den stolzen Sieger so herausgefüttert, daß er alle vierbeinigen Mitbewerber hinter sich gelassen. Ebenfalls mehr durch Seelen- als durch Formenschönheit glänzend, wie sein habervertilgender Zögling, erzählt er die Mythe vom großen Erfolge desselben den Umstehenden, die von den Blumen seiner Beredtsamkeit nicht wenig erbaut scheinen. Er ist um so gehobener, als er bei dieser Gelegenheit der Aufmerksamkeit der vornehmsten Bauern gewürdigt wird, von denen aber der Eine eben mit boshafter Genugthuung eine gefährliche Stelle am Hufe des Preisträgers wahrnimmt, während ihm gegenüber der Schmied, mit Ueberlegenheit die Achseln zuckend, den ihn Umstehenden zu sagen scheint: nun, die haben auch einmal wieder mehr Glück als Verstand gehabt! Hinter dieser trefflichen Gruppe sehen wir den Zug der Zurückkehrenden, einen strammen Bauern mit der blau-weißen Preisfahne an der Spitze, als Besitzer des Gekrönten leuchtend von Stolz, um sie herum ein Schwarm bewundernder Kinder, junger Burschen und Mädchen, die uns die Erfindungskraft des Malers wiederum in jener Unerschöpflichkeit und Naturwüchsigkeit zeigen, die

uns allemal sein letztes Bild als sein bestes erscheinen lassen.

Am auffallendsten bekundete sich der Fortschritt in der Entwicklung des Künstlers an dem in Bozen 1873 entstandenen berühmten „letzten Aufgebot". Nachdem die Jungen schon längst alle fort aus dem Dorf, ziehen jetzt auch die Alten, soweit sie noch waffenfähig, in den Kampf zur Vertheidigung der Heimat gegen die fremden Eindringlinge. Ein mächtiger Bauer, ein wahrer Hühne, führt die auf die primitivste Weise mit Sensen und Dreschflegeln bewaffnete Schaar, auf deren Gesichtern die todesmuthige Entschlossenheit mit solcher Energie ausgeprägt ist, daß sie uns trotz ihres buntscheckigen Aussehens dennoch den ergreifendsten Eindruck macht; ihn verstärkt noch der stumme Schmerz der sie abziehen sehenden Frauen, das scheue oder bang erstaunte Wesen der Kinder — die Scene zeigt uns die ganze Schwere eines solchen Volkskampfes auf so wahrhaft erschütternde Weise, daß es uns durch Mark und Bein geht. Hier erreicht auch die Zeichnung bereits eine großartige Meisterschaft wie nie vorher, und nur was die Färbung betrifft, so konnte der Maler die Buntheit des Etschländer Costümes bei den vordersten Figuren nicht ganz überwältigen. Um so besser ist das Helldunkel der Dorfgasse hinter der Schaar, in der die Kinder und Frauen wie verschüchterte Schafe zusammengedrängt den Abziehenden nachblicken. — Sonst entstanden noch in Bozen „das Mittagsgebet", wo dem Jüngsten der Familie das Beten gelehrt wird, „der Sonntagsnachmittag", an dem der Vater am Ofen sitzend den Buben das Fuhrwerk herrichtet, die Schwestern zusehen, lesen, u. A. m.

Der Maler schien jetzt auf der Höhe seines Ruhms und seiner Kraft, kehrte genesen nach München zurück, wo er sich bald nachher in der einsamen Königinstraße ein Häuschen mit großem Garten dahinter kaufte, in dessen Mitte das Atelier steht, aus dem nun in raschester Folge eine Menge Bilder hervorgingen, die alle die gleichen Eigenschaften tiefsten Gemüths bei steigender Gediegenheit der Ausführung zeigen und von denen ich nur die bedeutendsten erwähnen will.

Es kann nichts einfacheres geben als die Fabel dieser Gemälde. So zeigt uns das erste eine Hunde-Tragödie. Schuld und Strafe sind bei dem Dackerl gleich deutlich ausgesprochen, der höchst ungalant eine Gans todtgebissen. Ohne Zweifel entspricht es der realistischen Richtung, daß sich unsere Malerei gerade jetzt so viel mit wirklichen Gänsen zu schaffen macht, ohne die allegorischen darüber zu vernachlässigen. Das arme Opfer wird blutbefleckt von der einen Tochter des Hauses als öffentlicher Anklägerin emporgehalten, um die sich die ganze Familie als Geschwornengericht versammelt — mit und ohne Schuhe und Hosen. Dackerl ist bereits verurtheilt, wie wir an der strengen Miene der Hausfrau sehen, die sich schon seit längerer Zeit in die Rolle eines weiblichen Rhadamantus eingelebt haben dürfte. Der mit dem jüngsten Enkel am Ofen sitzende Großvater nimmt als Austräglер ohne moralische Verantwortlichkeit die Sache weniger schwer, vielleicht in Aussicht des Sonntagsbratens, den die Ermordete unzweifelhaft liefert. Um so entschlossener scheint der mit dem Stock hinter sich den Dackerl musternde Hausvater ein Exempel zu statuiren, während der Verbrecher selber, sich seiner Schuld wohl be-

wußt, winselnd und wedelnd sein Geschick abzuwenden sucht. — Richten wir von diesem krummbeinigen Sünder den Blick auf die ganze durch seine Unthat aufgeschreckte Gesellschaft, so finden wir sie vom Maler wieder mit der alten unfehlbaren Sicherheit charakterisirt, jedes anders, und auch von verschiedenen Empfindungen belebt, aber alle gleich sehr der Lage entsprechend wahr und naiv ausgesprochen. Dabei hat das in München entstandene Bild eine Tiefe, Wärme und feine Harmonie der Farbe, die uns alsbald zeigt, daß selbst ein Defregger an der Isar leichter im Geleise bleibt als in Bozen. Nicht überall so glücklich ist die Composition, wie z. B. der strafende Hausvater selbst wohl sehr wahr, aber nicht malerisch, oder was dasselbe ist, schön gedacht erscheint.

Ein anderes Bild zeigt uns in rauchiger Sennhütte die beiden blutjungen Sennerinnen, die dem Zitherspiel eines prächtigen Jägers lauschen, der wohl von den nächsten Bergen in Heimgarten gekommen. Die jüngere der beiden geht ganz in der unbefangenen Freude an der Musik auf und möchte am liebsten gleich tanzen, während die hinter ihr stehende ältere blasse Brünette deutlich die keimende Neigung für den in den Tönen schwelgenden Zitherspieler selber zeigt. Das Mädel ist dabei aber von einer eben so ächt bäurischen als bezaubernden Schönheit, welche durch die aufsteigende tiefere Empfindung neben der Harmlosigkeit der anderen einen unendlichen Reiz in das überdieß auch sonst sehr glücklich componirte Bild bringt. — Ein wahrer Strom von frischer, eben so beglückender als reiner Gemüthlichkeit zieht durch dieses naive Herzensgemälde, das uns den ganzen Zauber der goldenen Zeit junger Liebe durch die Seele

ziehen läßt. Es wird dadurch zu einer in seiner Art unzweifelhaft klassischen Leistung, und zwar gerade weil man sich nach ähnlichen in der anerkannt klassischen Kunst, wenigstens derjenigen der Niederländer, ziemlich vergebens umsieht.

Die reizendste dieser Familienscenen ist aber „der Besuch", den zwei hübsche junge Bäuerinnen bei einer neu verheiratheten Freundin abstatten, die mit Stolz ihr erstes Kind zeigt, das von ihnen mit einer Feige beschenkt wird. Die fröhliche Theilnahme der Gäste, die Behaglichkeit des Vaters, die Seligkeit der Mutter, das ist mit so unübertrefflicher Wahrheit, so tiefer Liebenswürdigkeit und Lauterkeit der Empfindung dargestellt, daß man fast an Rafael's Jugendbilder erinnert wird durch die gesunde Süßigkeit des Ausdrucks. Die Lebendigkeit ist so groß, daß man das Schäkern der beiden Mädchen mit dem Kinde zu hören glaubt. Sie bewundern wir auch bei dem Besuch des Naturforschers, dann dem der Wilderer in der Sennhütte, wie noch bei vielen anderen kleineren Bildern, die der Meister mit beneidenswerther Leichtigkeit schuf.

Im Jahr 1876 ward dann das Gegenstück des letzten Aufgebots „die Rückkehr der Sieger" fertig. Wie beim Aufgebot finden wir uns wiederum in einer jener engen und malerischen Dorfgassen, die für Südtyrol so charakteristisch sind. Rechts und links haben sich Frauen und Kinder, Alte und Krüppel aufgestellt, um die heimkehrenden Männer zu begrüßen, die sammt und sonders ausgezogen waren, um den Feind abzutreiben, und jetzt, die prächtige Gestalt des ernsten, wohl künftige Kämpfe bedenkenden Hauptmanns an der Spitze, Trommler und Schwegelpfeifer hinter sich, eine eroberte Kanone und einen Adler, wie eine Anzahl Gefan-

gener in der Mitte, freudeſtrahlend zurückkehren, die jungen Burſche jubelnd, die älteren Männer ſchon ernſter, doch meiſt in ſtolzem Trotz. So ſehen wir, unmittelbar hinter dem Hauptmann, links einen Burſchen, der fröhlich ſein Mädchen begrüßt, während ſie ihm in ſtiller Seligkeit die Hand drückt mit jenem ſchlichten gehaltenen Weſen, das unmittelbar zum Herzen geht. Vor ihr ſteht aber ein armes Kind, das noch gar nicht recht weiß, um was es ſich handelt, und doch in ſeinem verſchüchterten Staunen noch viel hinreißender gegeben iſt. Rechts hinter'm Hauptmann jauchzt, die Fahne mit dem rothen Tyroler Adler triumphirend ſchwingend, der Träger derſelben mit ſolch kräftigem Bauernjubel, daß man gleich mitthun möchte. Vielleicht die ſchönſte Figur des Bildes iſt ein köſtlich erfundener Pfeifer, der mit den Augen einem Mädchen winkt, das inmitten einer großen Gruppe Harrender offenbar auf den Sepp gewartet. Die Geberde, mit der er ſich trotz alles inneren Jubels zum Fortpfeifen zwingt, iſt von nicht minder unwiderſtehlicher Komik, wie die ernſte Würde, mit welcher der ſehr häßliche Tambour nebenan ſein Kalbfell bearbeitet, die deutlich zeigt, welch großen Antheil er demſelben an dem glücklichen Erfolge zuſchreibt. Man kann kaum genug die Sicherheit des Malers bewundern, der den Accent immer auf den richtigen Fleck legt, nie ein Beiwerk zu ſtark betont, mit hoher Meiſterſchaft Alles unter den Tiſch wirft, was von der Hauptſache abziehen könnte, für dieſe aber nöthigenfalls durch alle möglichen Mittel, mit allen Reizen geiſtreichen Vortrags, kleiner artiſtiſcher Feinheiten zu feſſeln weiß. Dabei iſt nicht nur die Zeichnung elegant, alle Verkürzungen vortrefflich, ſondern jeder ſieht auch genau dahin, wo er

hinsehen soll, weßhalb bei ihm z. B. niemals die Menschen, die miteinander sprechen wollen, etwa aneinander vorbeischauen, was bekanntlich bei Anderen so oft der Fall ist und der Lebendigkeit so großen Eintrag thut.

Daß, wie verführerisch und blendend der rein malerische Reiz bei Bildern auch sei, er doch niemals der nachhaltigen Wirkung schöner, tiefer und seelenvoller Empfindung auf die Länge die Waage zu halten vermöge, lehrt uns wieder einmal diese „Rückkehr". Ganz naturalistisch gemalt mit der ausgesprochensten Benützung jeder Zufälligkeit wird das Gemälde doch beinahe zu einem historischen erhöht, weil der Maler jede Hauptfigur mit so merkwürdiger individueller Wahrheit ausgeprägt hat, daß sie ein typisches Aussehen erhält. Er versteht die Natur der Tyroler Bauern, aus deren Mitte er hervorgewachsen, so bis in's innerste Herz hinein und weiß sie überdieß mit solcher künstlerischer Kraft und Weisheit wiederzugeben, daß seine Bilder eine packende Unmittelbarkeit, eine überzeugende Macht erhalten, wie kaum irgend welche andere. Dabei breitet der ideale Zug, das tiefe Gemüth, die in ihm selber leben, einen seelenvollen Zauber über sie, der sie uns unwiderstehlich in's Herz schmeichelt, man liebt sie und glaubt darum nur um so fester an die so geschilderten Menschen. Nicht minder weiß man nie, was gelungener an seinen Figuren ist, die ganze Anlage der Individualität, oder ihr momentaner Ausdruck. — Es ist ein wahres Glück, daß dieses Bild für die Berliner Nationalgalerie erworben ward, für die es um so besser paßte, als der Maler dabei offenbar durch die Rückkehr der Sieger des Jahres 1871 in ihre heimischen Dörfer beeinflußt ward, die im bayrischen Gebirg

faſt überall zu ähnlichen Scenen führte, wie er ſie hier darſtellte.

Hatte er alſo bewieſen, daß ihm mit der Höhe der Aufgabe allemal auch die Kraft entſprechend wuchs, ſo war es nur natürlich, daß nach der Vollendung dieſes letzten Bildes in Defregger der Gedanke aufſtieg, doch auch wiederum einen Griff in die Geſchichte wirklich hiſtoriſcher Perſonen und zwar des Nationalhelden Andreas Hofer ſelber zu verſuchen, diesmal aber, der Würde des Gegenſtandes entſprechend, zur lebensgroßen Darſtellung zu greifen. Zu dieſem Behufe malte er einſtweilen eine Reihe Studienköpfe, die wohl mit zum Beſten gehören, was er gemacht; er erreichte in denſelben eine Tiefe und Kraft des Tons, eine Energie der Modellirung, die nur vom großartigen Ernſt der Auffaſſung überboten wurden. Dann ging er nach Mantua, um den Schauplatz ſeines Bildes zu ſehen und dehnte die Reiſe bis nach Rom aus, ſah alſo zum erſtenmal Italien. Die Ausführung des „Hofer“ ſelber aber ward zunächſt noch unterbrochen durch eine Anzahl kleinerer Compoſitionen, zu denen er fortwährend gedrängt ward. So entſtund jetzt das am meiſten humoriſtiſche ſeiner bisherigen Bilder, „die Brautwerbung“. In einer wohlhäbigen Bauernſtube Süd-Tyrols, wo eine ſtattliche Wittwe mit drei hübſchen Töchtern an der Arbeit ſitzt, ſind eben Vater und Sohn, letzterer ſichtlich mit Abſichten auf die Aelteſte, eingetreten, und die Wittwe hat ſich voll Majeſtät zu ihrem Empfang erhoben. Es iſt ein wunderſames Paar, der ſelbſtbewußte Papa, der ſo ſiegesgewiß für ſeinen Sprößling wirbt, und dann dieſer ſelbſt, dicht hinter den Rockſchößen ſeines Vaters mit dem „Boſchen“ in der Hand, den Blick ſo zärtlich auf

die Auserwählte gerichtet, daß ihn gewiß Niemand sehen kann, ohne laut aufzulachen. Denn wenn jeder schmachtende Mann einfältig aussieht, so macht dieser wohlgenährte, von Gesundheit strotzende Jüngling doch einen gar zu ausgedehnten Gebrauch von solchem Recht und wird dadurch, bei seiner mit diesem empfindsamen Seelenzustande so auffallend im Widerspruch stehenden Leibesbeschaffenheit unwiderstehlich komisch. Wie es der Mama schwer wird, das Lachen zu verbeißen, trotz ihrer Anstrengung ernst zu bleiben, die Braut selbst aber es erst recht nicht kann und sich kichernd hinter die Mutter versteckt, während die beiden Jüngeren noch nicht ganz auf der Höhe dessen sind, was jetzt vorgehen soll — das ist Alles mit einer ebenso anmuthigen Frische, als meisterhaften Charakteristik gegeben, so daß sich jede der Hauptpersonen sofort unserem Gedächtniß unauslöschlich einprägt und nie mehr vergessen werden könnte. Vor allem dieser Liebhaber, dessen fetten Fingern man schon ansieht, daß seine Verdauung so viel besser funktionire als sein Denkvermögen. Es ist hier ein drolliger Humor von einer drastischen Kraft, wie er fast nur noch Fritz Reuter zu Gebote steht, und man vergißt ob dieser unnachahmlichen Charakterisirung ganz, daß die Färbung, ja die Durcharbeitung des Bildes überhaupt, hinter ihr allerdings an Feinheit etwas zurückbleibt.

Neben mehreren kleinen Bildern folgte nun, für die Pariser Weltausstellung bestimmt, „das Faustschieben", wo die beiden Gegner einer den Andern über den Tisch wegzudrücken suchen. Wie bei allen Bildern des Meisters ist auch hier der Ausdruck gut, die Ausführung dagegen dießmal etwas flüchtig.

Um so ernster nahm er es aber jetzt mit seinem „Andreas Hofer", den er in wenigen Monaten beendigte. Wir sehen den Sandwirth von seinen Landsleuten, die sich um ihn drängen Abschied nehmen, fest und gefaßt, aber mit einem Ausdruck, der ziemlich genau jenem letzten Brief entspricht, in dem es heißt: „Ade, du schnöde Welt!" Er tritt begleitet von Wachen aus einem Thor der Festung, zu welchem Ende, zeigt uns das rechts an der Mauer aufgestellte, ihn offenbar erwartende Peloton französischer Grenadiere und der ihm folgende Priester. Blaß, aber ruhig, sieht man die innere Bewegung nur an der krampfhaften Art, wie er die ihm entgegengestreckten Hände seiner weinenden, zum Theil vor ihm niedergeworfenen Mitkämpfer drückt. Bei diesen aber ist der Schmerz und die Liebe mit der sie an dem Führer hängen, mit einer ergreifenden Energie ausgesprochen, die der düsteren Scene vollständig das Herzzusammenschnürende gibt, das ein solcher Abschied auf ewig heischt. Die coloristische Stimmung erhöht dasselbe in nicht geringem Grade; da Hofer aus dem Thorweg eines Festungswalles tritt, so entsteht hinter ihm eine nahezu die Hälfte des Bildes einnehmende Masse Dunkels, in welchem der ihm folgende Menschenknäuel verschwindet, so daß man nur die vordersten erkennen kann. Diese sind aber mit großer, an die Spanier erinnernden Energie gemalt. Die Zeichnung der lebensgroßen Figuren ist mit sicherer Meisterschaft bewältigt und die größte Naturwahrheit mit derjenigen Unterordnung des Details vereinigt, wie sie die Würde eines solchen Moments verlangt. Das Bild hat also allerdings Styl, d. h. alle Theile sind in vollendeter Harmonie unter sich und mit dem Gegenstand der Darstellung, wie es denn zu

den größten Vorzügen des Künstlers gehört, daß er niemals das Unwesentliche ungebührlich betont, sondern seine Unterordnung vortrefflich versteht. Wie bei allen Bildern Defregger's liegt indeß auch hier das Hauptverdienst in der Charakteristik. Niemand wird bei seinem „Hofer“ im Zweifel sein, daß das kein gewöhnlicher Bauer ist, der da erschossen werden soll, sondern ein Mann, der eine große Rolle in den Geschicken seines Vaterlandes gespielt und sie jetzt eines ächten Helden würdig zu Ende führt. Das Heroische, die angeborne Seelengröße, die wir an der Gestalt des Sandwirths auch heute noch bewundern, ist ebensogut ausgesprochen, wie daß dieser Mann keineswegs durch die Ueberlegenheit seiner Intelligenz, sondern durch die Kraft seines Charakters, seine schwärmerische Begeisterung Andere mit sich zu ziehen, die Massen an sich zu ketten verstund. Daß das ein Märtyrer ist, der mit fragloser Treue für sein Ideal stirbt, und kein Mensch, der irgend etwas zu bereuen oder zu sühnen hat, darüber bleiben wir auch nicht einen Augenblick ungewiß, er gewinnt dadurch sofort unsere Theilnahme und Bewunderung. Die Vereinigung schlichten, kindlich naiven Wesens und eines starken Pathos, unerschütterlichen Muthes, wie sie den seltenen Reiz dieser historischen Figur ausmacht, ist Defregger vollständig wiederzugeben gelungen. Nicht minder trefflich sind die alle Abstufungen des Alters und Charakters zeigenden Landsleute Hofer's in ihrem Schmerz gegeben und nur der malerische Werth des Ganzen wird durch zwei nicht glücklich gerathene Rückenfiguren beeinträchtigt. Der Erfolg des Bildes auf der Berliner Ausstellung von 1878, wo es zuerst erschien, war trotzdem der glänzendste, es galt alsbald als die Perle derselben, stellte alles Andere in Schatten.

Auch hier traf wieder ein, was man fast regelmäßig bei dem Meister beobachtet, dessen Bilder in der Anlage entfernt nie so viel versprechen, als sie später halten. Obwohl mit großer Schnelligkeit produzirend, ist er doch ganz und gar kein Improvisations- oder Skizzirtalent, vielmehr wird er schöpferisch erst da, wo andere dumm werden, dem Modell gegenüber, da verklärt sich ihm die gemeine Wirklichkeit sofort zu etwas viel Höherem und Besserem, und er versteht meisterhaft, von der Natur nur eben das zu nehmen, was in sein Bild paßt. Gerade das, was Anderen am schwersten wird, der Ausdruck, geräth ihm am leichtesten, er ist oft schon von allem Anfang an unübertrefflich da.

Bald darauf stellte er Hofer noch einmal dar wie ihm, dem hemdärmelig im Kaiserpalast zu Innsbruck inmitten seiner Kampfgenossen sitzenden, vom Major Eisensteken das Patent des Kaisers gebracht wird, welches ihn zum Statthalter von Tyrol ernennt. Das Bild hängt jetzt im Belvedere und ist in der Ausführung eines der sorgfältigsten des Meisters, von klassischer Gediegenheit der Charakteristik und Ausführung jedes Details. Selbstverständlich kann es aber das Packende und Ergreifende des Todesganges seines Helden nicht erreichen.

Einmal in's Lebensgroßmalen hineingerathen, fertigte der Meister jetzt noch eine ganze Menge reizender Studienköpfe, meist Mädchen von solcher unwiderstehlicher Lebensfrische, daß sie durch die Photographie vervielfältigt, bald durch die ganze Welt gingen. Zwei der hübschesten findet man auf einem Bilde vereinigt: Ein bayrisches Bauernmädchen das im Beisein einer zu Besuch gekommenen Freundin den

Brief eines in der Stadt als Soldat dienenden Anbeters liest, den er ihr eben geschickt sammt seiner Photographie in wunderschön hellblau gemalter Uniform. Da sie in ihrer Entzifferung seiner Krähenfüsse schon auf der unteren Hälfte angekommen, so haben wir Gelegenheit, einstweilen die obere offenbar genau nach dem Original kopirt zu lesen, was uns um so leichter wird als ihr Inhalt hauptsächlich aus dem auf zehn Zeilen sechsmal wiederkehrenden „Herzallerliebste Greth" und der glaubwürdigen Versicherung besteht, daß der Schreiber überall an sie denke aber sehr über den Forstwart beunruhigt sei, der ihr am Ende noch besser gefalle. Dieser Vermuthung scheint die schelmische Miene unserer Grethel, einer prächtig derben stattlichen Bauerntochter, durchaus nicht zu widersprechen. Im Gegentheil lacht sie so schalkhaft übermüthig, daß man unwillkürlich mitlacht wie die muthwillige Freundin, die nicht weniger lustig mit in den Brief schaut. Die Abwesenden haben eben auch bei hübschen Bauerdirnen gar leicht Unrecht, was freilich spätere Entschädigung nicht ausschließt, denn ganz ohne Hoffnung ist unser verliebter Blauer gewiß nicht.

Das Ganze, offenbar von dem unserem Meister zufällig in die Hände gefallenen Brief erzeugt, ist von um so köstlicherer Frische, als hier auch die Ausführung einen direkt an die Classicität hinstreifenden Fortschritt in der Carnation zeigt, die Defregger bei solchen großen Studienköpfen gewöhnlich am Besten gelingt.

Es folgte eine seiner vielen Alphüttszenen, dießmal, einige mit der Sennerin scherzende Holzknechte, von denen einer der sich eben zum Weggehen erhoben, sie noch mit irgend einer verfänglichen Frage neckt, welche seine zwei Gesellen

zum Lachen reizt, während sie nur erst halbverstehend, ein wenig unsicher mitlacht und ein vierter, der wohl mehr Antheil an ihr nimmt, gespannt erwartet, wie sie den Angriff pariren werde. Dergleichen nun mit größter Feinheit und Glaubwürdigkeit darzustellen gelang unserem Meister immer am Besten. So auf dem „gute Aussicht" betitelten, 1881 entstandenen Bilde, das uns wiederum in das Innere einer Tyroler Sennhütte führt, in die sich eben ein Trupp Städter vor dem Wetter geflüchtet hat. Es ist ein behäbiger Bürger von Innsbruck oder Bozen, der in der Thüre stehend die Aussicht mustert, während seine hübsche Frau sammt Schwester mit einigen Holzknechten und Jägern schäkern, welche von den Beiden wohl schon öfter „unter den Lauben" Tabak oder Pulver gekauft haben und jetzt, nicht wenig geschmeichelt, daß die hübschen Frauen hier so zuthunlich sind, sich dicht an sie drängen und ihnen galant den Hof machen. Einer hat es sogar gewagt, sich neben sie niederzusetzen und alle vier haben so sehr nur Augen für die dicke Frau Tschurtschenthaler oder Jungfer Kleinhans, daß sie ganz die beiden hübschen Sennerinnen vergessen, die rechts im Hintergrund dieser so lebhaften Unterhaltung sprachlos mit den Blicken folgen. Aber wie folgen! Ihr habt gewiß schon im Sommer am schwülem Abendhimmel eine scheinbar unbewegliche Wand gesehen, die nur durch unaufhörliches Wetterleuchten das furchtbare Gewitter verrieth, das sie in ihrem Schooße barg? Genau so sieht das Gesicht der einen kräftigen Dirne aus, die regungslos mit über einandergeschlagenen Armen trotzig dasteht und der die Blitze einstweilen nur aus den starr auf die Scherzenden gerichteten Augen flammen. Das Donnerwetter wird aber gleich mit voller Wuth los-

brechen, sobald der Herr Stadtrath sein Perspektiv eingesteckt und seine Damen wieder thalabwärts geführt hat, — der Sepp kann sich das nächstemal nur eine andere Hütte aufsuchen, denn diese wird ihm nicht mehr aufgemacht! Wie nahe die Explosion sei, das sehen wir auch an dem zweiten, jüngeren, anscheinend ruhig strickenden Mädchen, dem schon die ersten Tropfen über's Gesicht fallen, da unglücklicherweise auch ein alter Schelm von Holzknecht sich ein Vergnügen daraus macht, hinter der ohnehin schon Kochenden noch in's Feuer zu blasen!

Ist in solcher fein humoristischen Seelenmalerei seiner Landsleute der Meister geradezu unübertrefflich, so verunglückte ihm dagegen jetzt mehr oder weniger ein Bild, an das er doch alle seine Kraft gesetzt, „der Schmied von Kochel", das ihm für die Neue Pinakothek bestellt worden war und den Sturm der Oberländer Bauern auf den von Oesterreichern besetzten rothen Thurm in der blutigen Weihnachtsnacht des Jahres 1705 zu München darstellt, bei dem der sagenhafte Schmied die Hauptrolle spielte. Dieser, der eben das Thurm-Thor mit einer Wagendeichsel einzurennen sucht, während die Gefährten um ihn herum dem Feuer des unsichtbaren Feindes erliegen, ist die trefflich gelungene Hauptperson des Bildes. Sie vermochte dasselbe aber doch nicht zu retten; dem Maler gelang die Darstellung der Oberländer Bauern und ihres heroischen Unterganges eben nicht so gut, wie die seiner eigenen Landsleute, sondern sein Pinsel wird schwerfällig und hart dabei. Indeß ist doch in der ganzen Scene eine wilde Gluth des Kampfes, die ehrlichen, mannhaften Gestalten, die solch stolze Todesverachtung zeigen, sind gut genug gerathen, um wenigstens

unsere volle Theilnahme für ihren Opfertod zu finden, wenn auch das Bild als solches nicht befriedigt. Man sieht aber auch hier, was Defregger vor seinen berühmten älteren Rivalen Knaus und Vautier voraus hat: die Tiefe und Macht der Empfindung, den festen Glauben an seine ideale Welt. Bei aller Gemüthlichkeit ist doch auch ein mächtiges Pathos in dieser Natur, die Jenen, welche mit dem Leben lieber heiter spielen wollen, abgeht und so ihn allein zum Historienmaler befähigt.

Bald darauf nahm der Künstler seine Revanche durch den so berühmt gewordenen „Antritt zum Tanz", wo er uns in eine große südtyrolische Wirthsstube führt, die noch ziemlich leer, der Tänzerinnen harrt, die eben von links hereintreten, nachdem sie sich draußen versammelt haben. Dieses halbe Dutzend stattlich geschmückter, von fröhlicher Tanzlust und Jugendschönheit förmlich strahlender Mädchen, die sich da lachend und schäkernd miteinander zur Thüre hereindrängen, jauchzend bewillkommt von den sie erwartenden Burschen, wirkt in dem sonnbeschienenen, weißgetünchten Saale wie ein glänzender Blumenstrauß. Rechts von dieser Hauptgruppe, weiter zurück lehnt aber mit gesenktem Köpfchen ein anderes Mädchen an der Wand und empfängt über und über erröthend, mit stillem Entzücken die Begrüßung eines prächtigen, krausköpfigen Burschen so selig, um keinen Zweifel zu lassen, daß hier eine erste tiefe Liebe mit ihrem frohen Schauern das Herz erfüllt. Dieses Paar ist unbedingt das rührendste von allen, um wie viel glänzender auch die Ballköniginnen seien, die im Vordergrunde durch ihre vollen Formen und edeln Züge uns den herrlichen deutschen Stamm trefflich vertreten, der da in der südlichen Sonne des Etschlands

so wunderbar aufgeblüht, und wie er für jene lachenden Thäler so charakteristisch ist. Es wirkt aber um so bezaubernder, als die äußere Sauberkeit offenbar nur die Verkünderin der inneren ist. Denn darüber bleibt man keinen Augenblick im Zweifel, daß diese freudestrahlenden Mädchen und jauchzenden Burschen alle guter Leute Kind und kein liederliches Gesindel sind, ja bei aller Lebenslust Wohlanständigkeit und Zucht wahrscheinlich noch besser zu wahren wissen als manche sehr aristokratische Tänzerinnen. Vergleicht man z. B. dieses ländliche Fest mit Menzels berühmtem Ballsouper, so wird man augenblicklich gestehen müssen, daß diese Bauerndirnen an gesunder Ehrbarkeit jenen parfumirten Balldamen weit überlegen erscheinen.

Damit kommen wir nun auf das, was Defregger vor all unsern anderen Künstlern auszeichnet: die Keuschheit und Reinheit der Empfindung, die seit den Altdeutschen wie Florentinern nie mehr so wohlthuend zu finden war als bei ihm. Er vermag seinen Frauen eine Lauterkeit des Herzens zu leihen, die alles moralisch Unsaubere eben so entschieden von sich abweist, als das physisch Schmutzige. Defregger steht da mit Scheffel, Gottfried Keller und Fritz Reuter auf ganz gleichem ächt nationalem Boden, der Pusterthaler Bauer steht ihnen an angeborenem Adel des Gefühls vollkommen gleich. —

Neben einer Anzahl trefflicher Porträte von Kindern wie Mädchen folgte in diesem Jahre noch der so berühmt gewordene „Salontyroler“, der jetzt die Nationalgalerie ziert. Den knolligen Gesichtszügen nach gehört er aber nicht der weitverbreiteten Classe der Berliner Jemsenjäger, sondern Wien an, wo er gewöhnlich Bergfex getauft wird. Eben in

eine Sennhütte eingetreten, versetzt er einen Kreis von bäuerlichen Zuhörern in die heiterste Stimmung durch die Art wie er den beiden allerliebsten Sennerinnen über seine Heldenthaten Rede und Antwort steht. Das ist nun aber wahrhaft köstlich gegeben, wie sich die beiden Dirnen über den „Stadtfrack" lustig machen, dem ihre große Fröhlichkeit nachgerade doch etwas unmotivirt vorkommt, und wie die um ihn herum sitzenden prächtigen Jäger und Holzknechte seine dürftige Erscheinung mit kaum verhehltem Spotte mustern.

Das Jahr 1883 ward durch das große, jetzt in der Dresdener Galerie befindliche Bild bezeichnet, welches Tyroler Bauern darstellt, die in einer geheimen Waffenschmiede eben die Nachricht erhalten, daß es nun endlich losgehen soll mit der Abschüttelung der verhaßten Fremdherrschaft. — Hier ist alles Charakterschilderung, diese um die höchsten idealen Güter eines Volkes ihr Leben einsetzenden schlichten Männer sind aber auch mit einer Shakespeareschen Kraft und Wahrheit geschildert. Mit der unfehlbaren Sicherheit einer genialen Natur greift hier Defregger eben wiederum gerade das heraus, was das Bleibende, Ewige, aber auch Werthvollste an unserm Volkscharakter ist, offenbar nur darum, weil er eben selbst so empfindet. — Daneben gab er dann wieder einige köstliche Porträts von seltener Liebenswürdigkeit und Frische, so einen Mädchenkopf voll wahrhaft köstlichen neckischen Ausdrucks, — „wie sie kurz angebunden war, das ist nun zum Entzücken gar", sagt man unwillkürlich.

Ein vom Regiment zurückkehrender „Urlauber im Vaterhaus" war das Hauptbild des Jahres 1884, das durch die treffliche Charakteristik des gesunden Burschen

selber bezaubert, wie der sich um ihn drängenden jüngeren Geschwister, während er dem behaglich lauschenden Vater seine Abenteuer in der Crivoscie oder sonstwo erzählt. Das gibt nun ein Bild treuer Familienliebe voll Gemüthsfülle und einer Liebenswürdigkeit, der Niemand widersteht. Vollends reizend ist hier der weibliche Theil der Familie geschildert, der sammt ein paar Nachbarsmädchen in besondere Aufregung durch den bildhübschen braunen Soldaten versetzt wird. —

Ein ähnliches Motiv, wie die Waffenschmiede behandelt der im Jahre 1885 gemalte „Speckbacher", der seine in einem Keller versammelten Landsleute zur Ergreifung der Waffen auffordert. Auch hier ist die Charakteristik der finster entschlossenen Bauern vortrefflich, wenn auch der Held von Rinn selber nicht so gerieth wie der Hofer.

Im selben Jahr veranlaßte der Tod eines geliebten Kindes den Künstler sich wieder an eine Madonna zu wagen, dießmal eine Himmelskönigin, die mit dem kleinen Christus auf dem Arme den armen Sterblichen als Trösterin erscheint. Der Kopf, den er mitten in seinem Schmerze malte, ist denn auch wunderbar gelungen, von einer Tiefe der Empfindung und erhabenen Schönheit des Ausdrucks, wie sie außer Max wohl kein anderer deutscher Künstler zu erreichen fähig wäre. Leider entspricht aber die der Berliner Ausstellung halber übereilte Ausführung der Figur und des Hintergrundes in keiner Weise dem herrlichen Madonnenkopf, so daß der Künstler hier wohl noch eine Ueberarbeitung vornehmen wird.

Neben diesen Hauptbildern hat man sich aber noch eine ganze Menge kleinerer oft nicht weniger schöner zu

denken, die der Meister mit unendlicher Leichtigkeit hinzaubert. Allerdings auch oft zu leicht, da das Gedränge um seine Werke, die beständige Belagerung der Kunsthändler, nicht immer ohne nachtheiligen Einfluß auf seine Produktion geblieben sind und sie oft zu flüchtig werden ließen. Dennoch besitzt er heute als Fünfziger noch all die alte Kraft und Frische, wenn er sie gebrauchen will.

Wie Defregger überhaupt der naivste unter den gegenwärtig lebenden Künstlern, so ist auch das idealisirende Moment stärker bei ihm, als z. B. bei Passini, ja selbst bei Knaus. Er ist der entschlossenste Optimist von allen Malern, die ich überhaupt kenne, da er nie eine eigentlich widerwärtige Figur in seinen Bildern bringt, weder Laster noch Gemeinheit für ihn vorhanden zu sein scheint. Das Böse existirt für ihn nicht einmal als Gegensatz des Guten, dadurch wird seine Welt trotz aller Realität doch eine durchaus ideale. Sie beglückt uns um so tiefer, als das nicht etwa System und Spekulation ist, sondern mit der angebornen Arglosigkeit und Reinheit, jener Jungfräulichkeit eines Charakters zusammenhängt, an dessen innerlicher Hoheit nichts Unreines und Gemeines haften bleibt, welch männlicher Energie er sonst auch fähig sei. Darum erscheint Defregger auch in ungewöhnlichem Grade zum religiösen Maler bestimmt Aber auch auf diesem seinem jetzigen Felde wirkt er schon ganz religiös, indem er uns den Glauben an das Edle in der menschlichen Natur stärkt und wiederherstellt, uns tiefer dadurch beglückt, als es den meisten Kunstwerken Anderer gelingt. Dieß ist denn auch das Geheimniß seiner rasch errungenen, noch stets im Wachsen begriffenen Volksthümlichkeit, an welcher er dermal wohl alle

deutschen Künstler übertrifft, da seine Werke, durch Photographie und Stich vervielfältigt, eine geradezu ungeheure Verbreitung gefunden, und was mehr ist, auch verdient haben, da sie Wahrheit und Schönheit in gleich hohem Grade vereinigen.

XI.

Wilhelm von Kaulbach.

Wer ist ein großer Künstler? Derjenige, welcher nicht nur ein echtes Talent ausgebildet hat, sondern auch ein großer Mensch ist. Er muß es sein, weil nur ein solcher die Dinge groß anzusehen und zu behandeln die Fähigkeit besitzt. Daß dieß nun aber immer und überall geschehe, ist weder der Fall, noch überhaupt nothwendig; nicht daß er zu Zeiten so alltäglich sein kann wie die Kleinen, sondern daß er mit der wachsenden Höhe der Aufgabe Schritt zu halten vermag, das macht den Helden, den großen Mann.

Wer ist aber ein klassischer Künstler? Ein solcher muß nicht nur der Form soweit Meister sein, daß sein Werke schon dadurch, abgesehen vom Inhalt, ein bleibendes Interesse behalten; er muß nicht etwa blos den Charakter der Größe zeigen, sondern er muß, ob groß oder klein, vor Allem in seinen Schöpfungen die tiefste Eigenthümlichkeit, das innerste Empfinden der Nation und der Zeit, der er angehört, aussprechen. Er muß endlich seines Volkes Gemüth dadurch mächtig bewegt haben, also populär geworden sein. Und es bleiben: denn gewesen sind es zu allen Zeiten

viele, geblieben bekanntlich sehr wenige, weil die meisten blos durch den Reiz der Neuheit fesselten und verblüfften, dem jeweiligen Geschmack, gewissen Richtungen und Bedürfnissen, ja Schwächen der Periode entsprachen, ohne doch den Kern ihres Empfindens treffen oder der Form ihrer Kunstwerke jenen spezifischen Gehalt von absoluter Schönheit geben zu können, der ihnen allein Dauer zu sichern vermag. Ein Rezsch, ein Ramberg und hundert andere Manieristen sind sehr populär gewesen, wie in der Literatur ein Kotzebue, Jean Paul, Zschokke, ohne sich erhalten zu können.

Ohne Zweifel kann man sogar bei Cornelius darüber streiten ob er nur den großen oder den wirklich klassischen Künstlern zuzuzählen sei. Fehlt doch gewiß viel daran, daß er auf den Geschmack und die Denkungsart seines Volkes auch nur einen Theil jenes ungeheuern Einflusses ausübte, den wir einen Lessing, Goethe, Schiller, einen Mozart, Beethoven oder jetzt Wagner noch täglich ausüben sehen.

War nun Kaulbach ein solcher klassischer oder überhaupt ein großer Künstler? — Diese Frage ist für die Zeitgenossen doch nicht so leicht zu beantworten, wie die persönlichen Freunde es ohne weiteres als festgestellt annehmen; bekanntlich hat seine Versetzung in die erste Kategorie sogar bei seinen Lebzeiten schon ausnehmend viel Widerspruch gefunden, und von nicht gering wiegenden Stimmen. Kann endgültig gewiß nur die Nachwelt darüber entscheiden, so geben wir, seine Zeit- und Fachgenossen, die wir ihn persönlich gekannt, sowie die Wirkung, die er auf seine Nation im verschiedensten Sinne ausgeübt, doch jedenfalls einen nicht zu übersehenden Chor von Zeugen

ab, wir haben ein Material zu bieten, das bei dem Endurtheil schwer in's Gewicht fällt.

Wenn es unter allen Umständen nicht gleichgültig bleibt, wie die Mitlebenden über einen bedeutenden Mann geurtheilt, welchen Eindruck er ihnen persönlich gemacht, so ist dieses Urtheil besonders wichtig, wenn es sich um Künstler handelt. Wie emsig spüren wir jetzt allen Aeußerungen der Zeitgenossen über einen Rafael oder Correggio, einen Giotto oder Dürer nach! Man wird eben Kunstwerke niemals ganz verstehen, wenn man weder den kennt, der sie geschaffen, die persönlichen Verhältnisse, unter denen es geschah, noch die Zeit, die Nation, unter deren Einflüssen sie entstanden sind. Aber auch der sonst ganz erlaubte Rückschluß von den Werken auf den Mann ist schwierig, wenn man nicht weiß, was auf ihn eingewirkt, was er von Andern überkommen, wie viel er Neues dazu gefügt hat; besonders in der Malerei, wo der jeweilige Stand der Technik, der herrschende Styl einen so breiten Platz einnehmen. Was einer Neues gebracht, womit er den schon vorhandenen Schatz vermehrt hat, werden in den allermeisten Fällen die näherstehenden Zeitgenossen besser festzustellen vermögen, als die allerparteilosesten Nachwelt.

Da muß denn sofort konstatirt werden, daß das spezifisch Künstlerische, die Form der Darstellung, keineswegs bedeutende Bereicherung von Kaulbach erfahren habe, daß er durchaus keinen eigenen Styl, keine bisher unbekannte Sprache oder Ausdrucksweise für seine Gedanken geschaffen, vielmehr die klassizistische seines Meisters Cornelius ziemlich unverändert übernommen und nur nach und nach in realistischer Richtung etwas weiter ausgebildet hat. Viel-

leicht eben deßhalb hat er auch niemals eine Schule gebildet, oder direkte Nachahmer gefunden, wie blendend auch seine Erfolge gewesen, wie vieles von seiner Weise auch auf die Zeitgenossen übergegangen. Er schließt eine formale Richtung ab, sie lebt in ihm aus, er führt keine neue ein. Aber er hat jedenfalls wenigstens so viel Eigenes in seiner Formenbildung, daß man leicht seine Arbeiten von anderen der Schule wegkennt.

Uebrigens wird das Urtheil über ihn besonders dadurch erschwert, daß es wenige Künstler seines Ranges gibt, die so viel leichtsinnige und mittelmäßige Arbeiten gemacht haben. Es fragt sich also, da sich denn doch unzweifelhaft auch ganz andere nachweisen lassen, worin diese groß sind — oder uns doch so erscheinen, deren Empfindungen oder Anschauungen er damit entsprach, zum Ausdruck diente oder sie beleidigte, ja empörte, mindestens zum Widerspruch reizte. Denn das wollen wir gleich von vornherein feststellen: so stark war seine bildende Kraft immer und unter allen Umständen, daß er das Eine oder das Andere that; gleichgültig hat er uns Mitlebende nie gelassen.

In der Malerei aber während einer sehr unklassischen, jeder festen oder auch nur erträglichen Technik entbehrenden Periode überhaupt nur irgend etwas Bleibendes zu schaffen, ist sehr viel schwerer, als der Laie gewöhnlich glaubt. Es war daher in vieler Beziehung ein Unglück für Kaulbach — wie früher schon für Cornelius —, daß ihm nicht, wie Goethe und Schiller, ein Lessing vorausging, der ihnen die Sprache, die Technik bildete. Weder der ganz antikisirende Carstens, der gar keine Technik besaß, noch die viel zu sehr von der David'schen Richtung beherrschten, in Paris ge-

bildeten Schwaben, Wächter und Schick, können auf dieſes Verdienſt einen begründeten Anſpruch erheben, Mengs Traditionen aber hatte der Zwiſchenraum eines halben Jahrhunderts vergeſſen laſſen.

Dagegen iſt Kaulbach durchaus deutſch, keine fremde Kunſtrichtung hat irgend einen Antheil an ihm. Er hat in hohem Grad jenen auf unſerer muſikaliſchen Begabung ruhenden rythmiſchen Sinn, jenes ſtrenge Stylgefühl, welches die deutſche Kunſt ſo ausgezeichnet. Noch mehr aber den ihr ganz charakteriſtiſchen Zug, daß ſie ſich niemals mit der Darſtellung der bloßen Schönheit der Geſtalt an ſich befriedigt fühlt, ſondern daß ihr dieſe immer nur Symbol, Mittel, aber nie Selbſtzweck wird; daß ſie immer erzählen oder doch bedeuten, lehren, ja predigen will. Dafür iſt er der gerade Gegenſatz von ſeines Meiſters Cornelius in ihrer ruhigen Sicherheit ſo imponirenden Natur. Sie verhalten ſich zu einander wie der Volker mit dem ſtählernen Fidelbogen zu Goethe's Taſſo. Unruhig, beweglich, nervös und reizbar im höchſten Grade, wirkt die Zeit, der Moment ſogar, auf ihn mit verführeriſcher Gewalt. Wie jener eine durchaus männliche, klaſſiſch einfache, ſo iſt Kaulbach eine gemiſchte, vor allem gründlich moderne, die mannigfaltigſten Widerſprüche in ſich vereinigende, viel reichere, wenn auch nicht die Spur von antikem Weſen in ſich enthaltende, ſondern romantiſch geiſtreiche Natur. Es reizt ihn eigentlich alles, Gold und Lorbeeren, Frauen und Volksgunſt, Zeitungslärm und Nachruhm; ja, wenn ihn das Hohe entzückt, ſo amüſirt ihn das Gemeine kaum weniger. Umgreifend, verwegen, viel verbrauchend, voll jener Unerſättlichkeit, die wir an faſt allen großen Männern wahrnehmen,

bisweilen selbst frech, himmelstürmerisch, ohne Glauben, ohne Hoffnung, ohne Liebe, ewig wechselnd, der größten und abschreckendsten Kälte und Berechnung wie der verzehrendsten Leidenschaft, der heißesten Gluth fähig, heute geizig und habsüchtig, morgen großmüthig und verschwenderisch, ist und bleibt der Grundzug seines Wesens das Dämonische, wie wir es zuerst bei Byron, dann bei Heine und jetzt bei Richard Wagner wiederfinden. Gerade Kaulbach aber stellt dieses Element, diese spezifische Mischung von Dr . . . und Feuer, wie sie Goethe so unübertrefflich nennt, reiner dar als irgend ein anderer. Zu Cornelius bildet er einen so unversöhnlichen Gegensatz, daß diese beiden Männer sich selbst beim besten Willen gar nicht vertragen konnten, sich nothwendig negiren mußten, wobei Kaulbach übrigens weit mehr Schonung, Dankbarkeit und Pietät zeigte, als man seinem sonst so ätzenden, verneinenden Wesen zutrauen sollte.

Sehen wir nun zu, wie das alles gekommen.

Wilhelm Kaulbach ist in Arolsen am 15. Oktober 1805 geboren als der Sohn eines Graveurs, ebenfalls eines Genies, aber eines sehr verkommenen. Durch seine unaufhörliche Unruhe hatte derselbe erst die ökonomischen Verhältnisse der Familie zerstört, dann sich durch seine geringe Gewissenhaftigkeit eine kriminelle Strafe zugezogen. Um so bedeutender und edler scheint die Mutter gewesen zu sein, an der Kaulbach zeitlebens mit großer Verehrung hing. In Folge der Zerrüttung des väterlichen Haushaltes und der widerwärtigsten, ja entsetzlichsten sich daran knüpfenden Verhältnisse, ward er in einer Zeit, die Liebe und Güte braucht, bei Verwandten erzogen oder vielmehr herumgestoßen. Kaum je die Schule ordentlich besuchend, vielmehr

seines früh geoffenbarten Talentes halber von der Familie dazu benützt, erst durch Herumhausiren mit den Stichen des Vaters, dann sehr bald durch Malen kleiner Bilder auf Porzellan ꝛc., die er dann selber in der Nachbarschaft zum Verkauf antragen mußte, doch irgend einiges Geld zu verdienen, erhielt er hier eine Reihe trostloser Einblicke in den Egoismus und die Schlechtigkeit der menschlichen Natur, die einen unauslöschlich bittern Stachel in seinem Gemüth zurückließen.

Als nach vierzig Jahren einmal der weltberühmte, hochgefeierte Künstler mit seinem Schwiegersohne Kreling, von Berlin kommend, durch die Gegend zwischen Duisburg und Mühlhausen a. d. R. fuhr, in der diese Jugendszenen spielten, ließ er den Wagen plötzlich halten, schickte denselben voraus und ging mit Kreling zu Fuße weiter. Er sah sich lange um und führte seinen Begleiter endlich an einen hohen Baum, von wo aus man Mühlhausen zuerst sah. Kaulbach war still und stiller geworden und endlich rannen ihm große Tropfen über die Wangen, als er das Schweigen brach und, indem er auf die Stelle wies, sagte: „Hier bin ich oft weinend gesessen, wenn ich barfuß vergeblich nach Mühlhausen gelaufen war, ohne meine Tassen anbringen zu können, und mit leeren Händen hungrig und todtmüde zurückkehrte!“ In dieser qualvollen Jugend setzte sich in ihm denn auch jener Bodensatz der herbsten Menschenverachtung, des bittersten Hohnes fest, wie sie in seinen Werken häufig zu Tage treten.

Er hatte so schon mit allen Demüthigungen der Armuth zu ringen gehabt, als er im siebzehnten Jahr nach Düsseldorf kam, um sich sein Brod durch Malen zu ver-

dienen, sowie sich zugleich weiter in demselben auszubilden, und sich der Schule des Cornelius anschloß. Der Zufall ließ ihn also die klassizistische Richtung dieses Meisters ergreifen. In unserer Zeit geboren, hätte er seiner ganzen Geistesart wie der Versatilität seiner Begabung nach sich unzweifelhaft der realistischen angeschlossen. Indeß entsprach die Flucht vor der Wirklichkeit, die er ja nur von der widerwärtigsten Seite kennen gelernt, doch auch gar sehr einer und sogar der werthvollsten Seite dieser so reich begabten Natur. Vollkommen mittellos, aber durch seine große Schönheit, den Geist, der aus den dunkelglühenden Augen sprühte, überall auffallend, dabei durch die Schule, die er bereits durchgemacht hatte, in ungewöhnlichem Grade selbständig, kühn und gewandt geworden, verschafften ihm diese Eigenschaften bald Förderung. Besonders das weibliche Geschlecht scheint sehr darauf aus gewesen zu sein, sich Unterricht von ihm ertheilen zu lassen. So erzählt Förster, daß die Aebtissin eines Klosters sich von ihm Lektionen im Perspektiv-Zeichnen geben ließ. Um ihr die Sache deutlicher zu machen, schlug er ihr vor, auf der Straße zu zeichnen, was denn richtig am frühen Morgen geschah, wobei der junge Lehrer seinen Rücken als Maltisch, um die Mappe darauf zu legen, benutzen ließ.

Einige Zeit darauf fand er Eingang in einem fürstlichen Hause, um der schönen Tochter Unterricht im Malen zu geben. Dies setzte ihn sehr bald in den Stand, sogar seine Familie zu unterstützen, der er, ob sie auch wie ein Bleigewicht fortwährend an seinen Füßen hing, dennoch mit heroischer Pflichttreue sich niemals entzog. Es existirt noch eine Zeichnung, in welcher er dieselbe darstellt, mit einer

peinlichen Gewissenhaftigkeit das Individuelle so übertreibend, daß es überall wie bei Dürer ins Häßliche umschlägt, und man einen förmlichen Abscheu vor diesen lauernden Köpfen bekömmt. —

Das Verhältniß zwischen Lehrer und Schülerin war aber zu gefährlich, als daß sich nicht bald eine tiefe Leidenschaft daraus entwickelt hätte, die ihn erst ihre edelsten Entzückungen, wie später ihre herbsten Schmerzen durchkosten ließ.

So war er in einem Alter, wo Andere das Leben kaum beginnen, schon fast fertig mit demselben, und nur daraus sind viele seiner Werke zu erklären.

Zunächst das früheste und auffallendste von denen, die allgemein bekannt geworden. Bald als das glänzendste Talent der Schule anerkannt, erhielt er durch Vermittlung des Meisters allerhand Aufträge. So malte er zuerst auch Engel und Heilige, was er später nie oder nur ungern that. Die Ausführung einiger der ersteren in der Irrenhauskapelle der Stadt gab ihm Veranlassung, die Anstalt selber mit all ihren Bewohnern kennen zu lernen. Dies führte ihn sofort zu einer kühnen Emanzipation von der idealisirenden Schul-Tradition in jener ihrer Zeit so berühmt gewesenen Composition des „Narrenhauses".

Umgeben von den Schülern einer Richtung, welche die künstlerische Gestaltung der Gegenwart perhorrescirte, sie eben so laut verachtete, als beständig und grundsätzlich floh, that er dennoch diesen Griff in's unmittelbarste, realste Leben, und verwerthete Eindrücke, die er direkt gehabt. Er griff mit dem Instinkte des echten Genies gerade eine Anzahl jener Patienten heraus, die für unsere Zeit

und ihre spezifischen Geisteskrankheiten und Verirrungen die bezeichnendsten sind, und suchte sie zu Typen ihrer Gattung zu gestalten. So sehen wir den Narren des Königthums von Gottes Gnaden, der napoleonischen Legende, den religiösen Schwärmer, den Börsenmann, den gelehrten oder philosophischen Narren, die emanzipirte Frau ꝛc.

Wenn man die steif und hölzern hingeschriebene Zeichnung heute sieht, wird man freilich schwer begreifen können, wie sie jemals so viel Aufsehen machen konnte. Denn von einer scharfen Beobachtung der Erscheinung ist in derselben nur selten, von einer naiven Wiedergabe der Wirklichkeit gar nicht die Rede. — Seine stylistischen Schulprinzipien haben dem Künstler das bereits unmöglich gemacht. Die verschiedenen Geisteskranken sind ganz ihrer Natur entgegen in einer — überdies nichts weniger als malerischen — Gruppe dicht zusammengedrängt, und alles Einzelne, ja selbst das Individuelle der Bewegung nur sehr unvollkommen wiedergegeben. Dagegen finden wir bereits hier fast alle die Charaktermasken oder Formentypen vor, die er nachher sein ganzes Leben lang wiederholte.

Etwas das Gefühl geradezu empörendes hat es diese Unglücklichen mit einer Art von Hohn behandelt zu sehen, wie er hier wenigstens die Repräsentanten der Zeitkrankheiten trifft. Das Freche, Schonungslose, Grausame, was so oft in der Kaulbach'schen Kunst zurückstößt, der Mangel jeder Pietät, Naivetät oder auch nur Unbefangenheit, das bewußte, absichtliche Wesen, die eisige Kälte, sie treten hier schon deutlich hervor.

Wir treffen aber auch schon den Cornelius ganz fehlenden, echt deutschen Humor, überdieß vereint mit einer durchdringenden, ganz realistisch nüchternen Schärfe der Betrachtung

und einem beißenden Witz, den man früher oft einer angeblichen aber keineswegs vorhandenen Mischung mit semitischem Blute zugeschrieben hat; wie im Leben jenen überaus starken, jedes Opfers fähigen Familiensinn, der ihn zu einem ebenso vortrefflichen Sohn, als liebevollen Vater und Gatten machte, während er die übrige Welt meist mit auffallender Kälte behandelte. Man hat damit zusammenhängend gefunden das Spekulative, ja Kokette, das immer fragt, was die Welt sagt, des Beifalls der Gegenwart nicht entbehren kann, und demselben oft Opfer bringt, die das Kunstwerk für spätere Zeiten unverständlich, ja ungenießbar machen. Aber auch die Weltläufigkeit, das kluge, ja schlaue Wesen, die kalte, von keinem Idealismus, keiner Illusion gehemmte Menschenkenntniß, die wir überall bei ihm wahrnehmen, hat man auf jene Mischung des Blutes zurückgeführt. In Wahrheit hängen alle diese Charaktereigenschaften mehr mit seinen schon berührten peinlichen Jugenderlebnissen zusammen, neben denen dann das ganze übrige Leben eine so fortdauernde Kette von Triumphen, von Beweisen einer so wahrhaft verschwenderischen Gunst der Glücksgöttin bildet, daß man es darin nur dem Goethe'schen vergleichen kann.

Jene furchtbare Jugend hat ihn aber auch so früh gereift wie selten einen Anderen. Was muß man Alles erfahren, gesehen und erlebt haben, um trotz eines starken idealen Zuges solch eine pessimistische Anschauung des Weltlaufes sich aneignen zu können, wie sie sich im „Narrenhaus", in den verschiedenen Zeichnungen zum „Verbrecher aus verlorener Ehre" aussprechen — Compositionen, welche Kaulbach in demselben Alter schuf, wo Goethe die ähnlichen, aber dagegen gehalten noch sehr harmlosen „Mitschuldigen"

ſchrieb. Und dabei die des größten Künſtlers würdige geniale Unerbittlichkeit, mit der er hier ſchon immer auf den Kern der Dinge losgeht, ohne ſich durch das bloße Vergnügen an irgend einem maleriſchen Reiz auch nur einen Augenblick vom Weg abbringen zu laſſen. Beſonders das letzte, allerdings erſt 1838 entſtandene dieſer Bilder, wo der Verbrecher vor Gericht ſteht, gräbt ſich wie mit Geierskrallen in unſer Gedächtniß ein, abſcheulich, widerwärtig, fürchterlich, aber unvergeßlich und leider nur zu wahr. In all dieſen Compoſitionen wird der modernen Geſellſchaft in der herausforderndſten Weiſe der Krieg erklärt, mit dem bitterſten Hohn der Wirklichkeit der Dinge ein furchtbarer Spiegel vorgehalten.

Die Flucht aus ihr in's Reich des Ideals, die der Künſtler bald darauf mit der „Hunnenſchlacht“ beginnt, iſt alſo ganz natürlich, wie groß der Abſtand auch ſcheint. Um ſo mehr als der polemiſche Charakter, der ſich durch alle Kaulbach'ſche Produktion zieht, derſelbe bleibt, hier wie dort die Barbarei bekämpft wird. Sicherlich gerade jenen herben Jugendeindrücken verdankt er dieſe Tendenz, da ſie ihn die Abgründe des Daſeins ſo früh kennen lernen ließen. Wohl damit hängt auch zuſammen, daß von dem, was man Religioſität nennt, ſo wenig Spur in dieſem Charakter zu finden iſt, ebenſo hat er conſequenterweiſe auch vor nichts Reſpekt, nicht einmal vor der Natur, ja vor dieſer leider am wenigſten. Nicht minder erklärt ſich die lange Dauer ſeiner Produktivität durch das weiſe Haushalten mit ſeinen Kräften, deſſen er ſich befleißigte. Man nennt es oft Egoismus, wenn ſich große Männer das Unangenehme und Beſchwerliche, phyſiſch oder moraliſch ſchwer Verdauliche vom

Leibe halten, und doch ist man ihnen so viel Dank schuldig, wenn sie es über sich oder Andere vermögen! Kaulbach vermochte es und ward darum oft, wie Goethe, ein kalter Egoist, ein Mensch ohne Wohlwollen gescholten. Daß er mit dem letzteren Haus zu halten verstand — vielleicht zu viel — ist jedenfalls seiner Kunst zu gute gekommen.

Auch allzugroße Verträglichkeit gehörte nicht zu seinen Eigenschaften und so hatte es schon in Düsseldorf nicht an Mißhelligkeiten und Zerwürfnissen mit den Kameraden sowohl als selbst dem Meister gefehlt, dessen Schwächen er sehr bald weg hatte und so wenig als die Anderer mit seiner Satyre verschonte.

Wir sehen ihn denn bereits 1826 dem ein Jahr früher nach München übergesiedelten Cornelius nachfolgen. Die Reise dahin hatte er zu Fuße machen und es schon als eine Gunst betrachten müssen, als ein Frachtfuhrmann dem Ermüdeten erlaubte, sich in den unter dem Wagen angeheftet schaukelnden Korb zu legen, wie er uns einst selbst mit grimmigem Lächeln erzählte. In München ward Kaulbach vom Meister alsbald zu monumentalen Aufträgen empfohlen. So zu dem Deckenbilde im Odeonssaale, Apoll mit den neun Musen, in dem wir bereits einen guten Theil der Eigenthümlichkeiten seiner späteren idealisirenden Produktion fertig entwickelt finden. Bedeutender sind die vorher entstandenen Personifikationen der Donau und Isar, des Mains und Rheins in den Arkaden des Hofgartens. Sie schlagen nicht nur alle ihre schwächlichen Nachbarn todt, sondern gehören auch zu seinen weitaus besten Arbeiten überhaupt. Das Wilde, Tückische der Isar, das Feinere, Edlere, Kultiviertere, Reifere und Großartigere, aber auch Geheim-

nißvolle und Unberechenbare der Donau schärfer und glücklicher zu charakterisiren, als es in diesen beiden Figuren geschieht, denen kein Zeitgenosse bessere an die Seite gestellt, möchte auch heute nur wenigen gelingen. Dagegen wundert man sich freilich sowohl über die Unvollkommenheit der Zeichnung und Modellirung des Einzelnen, als vor allem über den gänzlichen Mangel an jedem Begriffe von dem, was Colorit heißt. Bei der Composition sieht man doch wenigstens, daß der Maler die Cinquecentisten, allerdings nur aus Kupferstichen, kannte und benützte, bei der Farbenbehandlung aber möchte man meinen, daß Kaulbach nie einen Schritt in die Pinakothek gethan. Allerdings ist dies auch nur sehr selten der Fall gewesen, Kaulbach hatte auch später wenig Interesse und noch weniger Verständniß für die alte Kunst.

Als ich 1833 nach München kam, hatte er bereits jenen Ruf unter uns Schülern erlangt, der fast regelmäßig und oft lange vorher der Vorläufer des Ruhms beim Publikum zu sein pflegt. Ich erinnere mich daher noch recht gut der scheuen Bewunderung, mit der ich aus der Ferne den schlanken, bildschönen jungen Mann mit den dunkelblitzenden Augen und dem kühnen Profil vorüberstürmen sah in die Residenz, wo er gerade übrigens nicht sehr bedeutende Bilder zu Klopstock's „Hermannsschlacht" und dem „Faust" an die Wand malte. In jener Zeit entstand auch die Zeichnung, welche die im Café Fink versammelten Kunstgenossen darstellte, die in Bezug auf scharfe Charakteristik schon einen erheblichen Fortschritt gegen das „Narrenhaus" bezeichnet, obwohl auch hier die steife Schulsprache dem Reiz der Lebendigkeit großen Abbruch thut. — Daß diese Jugend-

arbeiten von der damaligen Kunst-Schriftstellerei so unmäßig gepriesen wurden, verschuldet es gewiß nicht am wenigsten, daß Kaulbach dann so lange keine eigentlichen Fortschritte mehr machte.

Offenbar hatte ich seine Schönheit nicht allein bemerkt, denn gerade jetzt gelang es ihm auch endlich nach langem Werben, die Einwilligung der Eltern zur Verbindung mit dem Mädchen zu erhalten, das ihm dann als königliche Frauengestalt zeitlebens so beglückend, in jedem Sinn als sein guter Genius zur Seite gestanden ist.

Es war die Zeit der Nachblüthe der deutschen Romantik. München, wo ein von ihr getränkter Poet auf dem Thron saß, ein anderer als erster Minister neben den Akten Tragödien schrieb, war einer ihrer Hauptsitze, wie der katholisirenden Mystik. Lehrten doch noch Görres und Schelling an der Universität und verdrehten uns Jüngeren nach Kräften die Köpfe, wenn wir nicht vorzogen, uns über den großen Zauberer mit dem wirr fliegenden Haar und den tiefliegenden glühenden Augen, der langen gespenstischen Gestalt lustig zu machen oder den selbstgefälligen Naturphilosophen als ein Ideal von Häßlichkeit zu carrikiren. Denn Heine hatte ja München, wo er unter den jungen Künstlern ein paar lustige Jahre verlebt, erst kürzlich verlassen und direkt oder indirekt auch auf die ihm so verwandte Geistesart Kaulbachs wie auf uns alle zündend eingewirkt. Die Boisserés hielten romantische Cirkel und der satyrische Clemens Brentano citirte heute Geister und morgen Mädchen, trat auch sonst in Heine's Fußstapfen. Kurz die geistige Atmosphäre war von einer gewitterschwülen Fruchtbarkeit, aus der bald romantische Geisterschlachten, bald Blitze wie der Reinecke zucken mußten. — Denn es war eine Periode

der ärgsten Contraste, wo Ideal und Wirklichkeit in einem unlöslichen und meist hochkomischen Widerspruche standen, wie man heute, wo der Realismus alles beherrscht, nur noch bei der ultramontanen Partei oder bei baroken Charakteren wie Dr. Sepp Spuren davon findet. So pflegten die jungen Maler, die in den Arkaden des Hofgartens für fünfundzwanzig Gulden monatlich bayrische Nationalgeschichte hölzern genug malten, sich Abends den Renner an's Gerüst bringen zu lassen und sprengten sporenklirrend mit wallenden Locken und ausgeschlagenem Hemdkragen, das Schwert an der Seite, die Farbklecke am Rock, die schwarz-roth-goldenen Pfeifenquasten schüchtern aus den Taschen hervorguckend, dröhnend davon. — Dicht daneben malte Rottmann seine unsterblichen Landschaften und überpinselten die Boisserées ihre vortrefflich erhaltenen Memlinge, so wie sie sich einbildeten, daß altdeutsche Bilder aussehen müßten. Denn im Grunde hatten gerade diese Romantiker weder Verständniß noch Respekt vor dem Mittelalter, das sie als Ideal priesen, stutzten es sich vielmehr sehr willkürlich zu, und niemals wurden die herrlichsten Schöpfungen der Kunst gröber mißhandelt als jetzt, wo im Gefolge der politischen Reaktion auch das Restaurationsfieber zu grassiren anfing.

Daß aber die Romantik jetzt auf dem Punkt war, sich selbst zu vernichten, konnte man am besten an der mit politischen Schwärmern gefüllten Frohnfeste sehen, in deren Nähe ich damals wohnte und aus der mir allabendlich, wenn ich nach Hause ging, Zitherklänge und Männerstimmen entgegenkamen, die Arndt's schönes Vaterlandslied sangen. Das große und ächte Verdienst der Romantik ist es ja, den Gedanken eines geeinigten Deutschlands, der Wiedererste-

ung des alten Kaiserreichs von den Todten auferweckt, nur mit allem Glanz des Ideals umgeben zu haben. So geriethen wir Jüngeren alle, die wir von diesem Gedanken erfüllt waren, in den tiefsten Widerspruch, in die tödtlichste Feindschaft mit dem bestehenden Zustand. In diesem Wirrwarr bot sich nun vor allem für einen Satyriker wie Kaulbach einer war der reichste Stoff.

Bis er freilich die Form fand, ihn zu gestalten, arbeitete er noch im Stillen weiter an seiner Hunnenschlacht. Er hatte das Thema zu der Composition von dem ihm befreundeten Mystiker und Philosophen, dem liebenswürdigen Lasaulx, erhalten, der ihn eines Tages in den Fragmenten des Damascius gefunden und gesprächsweise gegen ihn der Sage erwähnt hatte, daß in der Nacht nach nach der dreitägigen Hunnenschlacht die Geister der Gefallenen den Kampf in der Luft noch fortsetzten. Mit dem sichern Blick des Genies griff Kaulbach diese Idee auf und zeichnete nach und nach die einzelnen Gruppen auf, während er bei der geliebten Frau die Abende zubrachte. Denn an dem Kneipleben der meisten übrigen Künstler hatte er niemals Gefallen gefunden, wie er denn auch der ätzenden Schärfe seines überlegenen Geistes halber bereits sehr unbeliebt geworden, ja in alle möglichen Streitigkeiten verwickelt war.

Als die Composition im Frühjahr 1834, in Bleistift mit der ihm eigenen, fast pedantischen Sauberkeit ausgeführt, auf den Münchener Kunstverein kam, erregte sie die allgemeinste Bewunderung und stellte seinen hohen Rang unter den deutschen Künstlern sofort fest. Sie hat eine so unermeßliche und wohlverdiente Popularität in der ganzen Welt erworben, daß es überflüssig wäre, sie zu beschreiben,

da Jedermann ihre Vorzüge geläufig sind. Wichtiger ist, daß selbst Kaulbach nie mehr über sie wie auch über ihre Schwächen hinausgekommen ist. Offenbar bestehen diese hauptsächlich in der Magerkeit der einzelnen Gestalten, die z. B. die schwebende Frauengruppe links unten ganz platt erscheinen läßt, in der Abwesenheit einer spezifisch malerischen Anschauung, da das Ganze dem Künstler nicht als fertiges Bild aufging. Nichtsdestoweniger ist ein Hauch von edler Poesie, ein dramatisches Leben in der Composition, ein unermeßlicher Phantasiereichthum in der Erfindung der Motive bei den einzelnen Gruppen, die das Werk immer als ein Erzeugniß der genialsten Inspiration erscheinen lassen, ihm einen hervorragenden Platz unter den Erzeugnissen der deutschen Kunst für alle Zeiten sichern, wie sie ihm die enthusiastische Bewunderung der Zeitgenossen erwarben. — Ich wüßte auch in der That nicht, was von modernen Schöpfungen dieser Art Aussicht hätte, länger zu leben. Um so mehr, als er einen Geisterkampf schildert, der dauern wird, so lange die Welt steht, den Kampf der Barbarei und des Despotismus mit der Freiheit und der Civilisation. Aber nicht minder des Häßlichen und Gemeinen gegen das Schöne und Edle, des thierisch Materiellen gegen das Ideale, Wie richtig Kaulbach dies mit dem dunkeln Instinkt des Genies herausfühlte, zeigte sich am besten daran, daß wir heute nach einem Jahrtausend dasselbe Schlachtfeld wieder eröffnet und uns vor der Alternative sehen, alle Errungenschaften höherer Civilisation unter der Faust wilder Proletarier zusammenbrechen zu lassen oder dem Despotismus zu verfallen.

Die große Arbeit war freilich zunächst eine große Verlegenheit und zur Ausführung nicht die geringste Aus-

ficht, da König Ludwig gegen den kecken Künstler, der sie gemacht, gerade in so ungewöhnlichem Grade erzürnt war, daß er ihn aus Bayern hinaus schaffen lassen wollte. Er hatte nämlich erfahren, daß Kaulbach einen Zeitungsartikel inspirirte, in welchem seine Kunstschöpfungen sehr boshaft mitgenommen waren. Nur die Fürbitte des Cornelius brachte ihn wieder davon ab, doch dauerte die königliche Ungnade jetzt noch mehrere Jahre. Kaulbachs Glück wollte indeß, daß der reiche Kunstfreund Graf Raczynski aus Berlin bald nachdem die Ausstellung der Zeichnung einen so gewaltigen Aufruhr verursacht hatte, nach München kam und, bezaubert von dieser, sofort die Ausführung im größten Maßstabe bestellte. Kaulbach erhielt dafür dreitausend Thaler, was für ein etwa 40 Fuß breites, 32 Fuß hohes Bild mit unzähligen Figuren damals als eine brillante Bezahlung galt, um so mehr als es braun getuschter Carton blieb.

Während dieser Arbeit und durch sie über die nächste Sorge gehoben, ließ Kaulbach nun aber auch nebenher seiner sarkastischen Laune den vollsten Zügel schießen. Es waren damals eben die ersten Werke Grandville's erschienen, welcher den von Paul Potter, wenn ich nicht irre, zuerst eingeschlagenen Weg der Uebertragung der Thierfabel in die Malerei neben dem Schweizer Disteli wieder mit Glück und besonderem Erfolg aufgenommen, aber zur Behandlung ganz moderner Stoffe verwerthet hatte. Gleichzeitig wollte es der Zufall, daß ein Freund, der Kaulbach öfters Abends besuchte, ihm den Goethe'schen Reinecke Fuchs vorlas, den er noch nicht kannte. Dieß schlug wie der Blitz bei ihm ein, hier hatte er ein Thema, was ihm gestattete, seine An-

ficht vom Menschengeschlecht, wie vom Weltlauf überhaupt, in der ihm zusagendsten Weise auszusprechen, nicht nur, wie Grandville, bloßen Tagesinteressen zu dienen. Dieser Unterschied zwischen der geistigen Bedeutung der Beiden hat dem Reinecke Kaulbach's die Unsterblichkeit gesichert, während die Werke des Franzosen längst vergessen sind, obgleich seine weit malerischere Behandlung formell der etwas trockenen Cartonmanier Kaulbach's so überlegen war, als dieser ihm an Phantasiereichthum und geistreichem Humor. Der durchdringende Blick, die beißende Schärfe, die überlegene, aber durchaus pessimistische Weltanschauung wirken hier im Gewande der Schalkhaftigkeit noch viel wohlthuender. Es ist eine ganze Reihe geradezu unsterblicher Einfälle in den Compositionen, die dicht neben denen des Shakespeare und des Cervantes ihren Platz behaupten. Das Werk ist heute noch ebenso wirksam, als da es die Presse verließ. Und das, obwohl die menschlichen Figuren des Buches die schwächsten sind, überall den Mangel genauen Naturstudiums und die Neigung des Künstlers zeigen, sich mit auswendig gelernten Formen zu begnügen. — Kaulbach's Verhältniß zur Natur ist ein merklich verschiedenes in den sich folgenden drei Hauptperioden seines Lebens geworden. In der ersten, von Cornelius unmittelbar beeinflußten, welche bis zur Hunnenschlacht und dem Reinecke reicht, verhält er sich zu derselben durchaus mehr auffassend und beobachtend, als unmittelbar nachbildend, aber doch so, daß er vor allem auf Charakteristik ausgeht. Weit idealisirender erscheint die zweite in der Hauptsache durch die Berliner Museumsarbeiten eingenommene und sie mit Ausschluß der Renaissance umfassende. Mit dieser und den Goethe-Illustrationen folgt eine letzte

Periode, die sich von den beiden anderen durch die entschieden realistischen Elemente, die in derselben auftreten, unterscheidet, doch ohne daß der Künstler jemals die Erscheinung direkt wiederzugeben sucht, jemals seinen bis zur Kalligraphie einförmigen Vortrag ihren Forderungen unterordnet.

Die Wiedergabe der Natur ist ihm überhaupt niemals Zweck, ihre Formen sind ihm immer nur eine Sprache, der er sich bedient, um sie den Gestalten seiner Phantasie zu leihen und ihnen mehr Wahrscheinlichkeit dadurch zu geben. Er hat wenig von dem, was einen Rafael so unermeßlich groß macht, sowohl in seinen Madonnen als den Stanzen, und noch mehr in der Apostelgeschichte: jenem Zugrundelegen einer ganz bestimmten, dem Leben entnommenen individuellen Anschauung bei Bildung der historischen Figuren, einem Porträt, um es in einem Worte zu sagen, das er dann nur, indem er alles Widersprechende und Kleinliche daraus tilgt, zu seinem eigenen Ideal erhebt. Wenn Rafael so Charaktere schafft von einem Schönheitszauber wie von einer frappanten Lebenswahrheit, von Macht und Größe wie überzeugender Gewalt zugleich, wie sie die Welt seither nie wieder gesehen, so treffen wir gerade von diesen Eigenschaften in Kaulbach's Schöpfungen keineswegs Hervorragendes. Nur bei einigen der frühesten Arbeiten, so jenen Personifikationen der Isar und Donau, dann bei vielen Charakteren der Renaissance sowie den Porträtfiguren der Neuen Pinakothek, hat er gesucht, ein ähnliches Verfahren einzuschlagen, und verdankt ihm das beste, was an diesen Arbeiten ist. Aber selbst dann fehlt ihm durchaus die bei Rafael so bewunderungswürdige, fast photographische Genauigkeit des Detailstudiums, er begnügt sich mit dem allgemeinen Eindruck

und bleibt dadurch für den feineren Geschmack immer mehr oder weniger conventionell, ja roh. Das Häufigere aber ist, daß er sich mit bloßen geläufig gewordenen Typen oder vielmehr Masken behilft. Zunächst für die Köpfe, deren ewige Wiederholung bei ihm fast so unleidlich wird wie bei Genelli, Rahl oder den meisten übrigen Classicisten. Dasselbe gilt von den Körpern und natürlich noch mehr von den Gewändern, wo, selbst wenn sie sehr gut erfunden sind, die widerwärtig conventionelle, auswendig gelernte Ausführung es selten zu reiner Schönheit kommen läßt. Unter allen Umständen aber geräth ihm der Fuß besser als der Stiefel. Daß er vollends jemals durch die liebevolle Durchbildung des Dekorativen, der Architekturen und Prunkgeräthe oder gar der Landschaft seinen Bildern Reize sicherte, eine Poesie des malerischen Contrastes entwickelte, wie wir sie an den unsterblichen Cartons in Hamptoncourt bewundern, das fällt ihm nicht ein. Hier bleibt er selbst gegen Schnorr und Führich, geschweige denn gegen Rafael weit zurück. Nichtsdestoweniger muß anerkannt werden, daß er, ohne die Natur jemals viel unmittelbar nachgebildet und studiert zu haben, dennoch die Gesetze ihres Organismus bewunderungswürdig kennt und wiederzugeben weiß. Sein ungeheures malerisches Gedächtniß thut ihm hier mehr Dienste als Anderen jahrelanges Studium. Wie groß dasselbe war, kann man am besten aus der so charakteristischen Behandlung der Thierformen im Reinecke sehen, während dessen Bearbeitung er freilich nicht nur ein ständiger Besucher aller durchpassirender Menagerien wie der reichen Münchener Sammlungen war, sondern auch sein eigenes Haus in eine wahre Menagerie umwandelte, um Katzen, Vögel und andere Thiere beständig

in ihren Bewegungen und Charakteräußerungen ſtudiren zu können. Die Beobachtung, wie ſie ihm eben das Leben bot, genügte ihm überhaupt in den meiſten Fällen, und machte ihn immerhin zu einem weit korrekteren, gewandteren, wenn auch lange nicht ſo genialen Zeichner wie Cornelius. Dafür fehlt ihm gleich ſehr der Sinn für die Breite der Form, die bei ihm meiſt mager bleibt, wie jene virtuoſe Erfindung der Silhouetten, in der es Cornelius den größten Künſtlern der Welt gleich thut.

Ueberhaupt iſt ihm weit mehr darum zu thun, ſeine ſubjektiven Empfindungen und Anſchauungen auszuſprechen, als der Natur liebevoll auf ihren Wegen zu folgen. Darum iſt denn auch ſeine höchſte künſtleriſche Eigenſchaft, diejenige, in der er es mit vielen ſonſt weit größeren Meiſtern aufnimmt, ganz und gar nicht die feine Beobachtung, obwohl ſie ihm keineswegs mangelt, ſondern die Phantaſie. Sie zeigt bei ihm eine wahrhaft bezaubernde Fruchtbarkeit, wenn ſie ſich auch bei näherer Betrachtung mehr in Bezug auf die Mannigfaltigkeit der behandelten Stoffe und Motive, als auf den eigentlichen Reichthum ſpezifiſch künſtleriſcher Erfindungen thätig erweiſt.

In ihrem Bereich iſt er eigentlich nur im Bau und in der Verſchlingung der Gruppen wahrhaft ſchöpferiſch. Hier, nach dieſer Seite hin, reiht er ſich in der Hunnenſchlacht, dem Nimrod, der Renaiſſance und dem Nero, dem beſten an, was in der Kunſt überhaupt geleiſtet worden. Geht ihm dafür alſo jene Hingebung ab, die zu liebevoller Durchdringung und Wiedergabe der Natur erforderlich iſt, ſo hängt dies mit jenem Mangel der reinen Empfindung, mit ſeinem vorherrſchend verſtandesſcharfen, berechnenden

Weſen auf's genaueſte zuſammen, das ihn auch niemals harmlos ſchaffen läßt.

Unſchuld, außer bei Kindern, Naivetät, Keuſchheit im weiteſten Sinne des Wortes, kurz alles, was mit der Fülle und Reinheit des Herzens zuſammenhängt, das darzuſtellen, wird ihm ſchwer, ja geradezu unmöglich. Er wird da leicht ſüßlich, geziert, leer, ſchemenhaft, wie faſt alle ſeine Frauenbilder zeigen. Um ſo beſſer gelingen ihm die böſen Leidenſchaften, ſpeziell das, was mit der dämoniſchen, egoiſtiſchen Seite des Menſchen zuſammenhängt. Aber auch für alle Tugenden mehr männlicher Art findet er meiſt einen überraſchend richtigen Ausdruck, überhaupt iſt die Skala der Affekte und Empfindungen, die er ſchlagend und ausdrucksvoll darzuſtellen weiß, trotz jener Einſchränkungen ſehr groß. Daß man ihn aber oft für einen Maler der Frauen und der Schönheit überhaupt ausgegeben und genommen, während ſeine Auffaſſung derſelben faſt immer einen beleidigend frechen, unreinen Beigeſchmack hat, das iſt nur ein Beweis, wie roh die Empfindung ſelbſt mancher Kunſtkritiker, nicht nur des großen Publikums iſt.

Es ſollte ſich das alsbald zeigen, als er nach der Vollendung der Hunnenſchlacht und des Reinecke an die Zerſtörung Jeruſalems ging, und ſie vorerſt in derſelben Größe, wie einſt die erſte Zeichnung jener ausführte. Gewiß war der Griff nach dieſem Stoff nicht minder glücklich, aber die Ausführung ſteht weit hinter der Hunnenſchlacht zurück. Nicht nur, daß die Magerkeit der Formen und Gruppen hier noch unangenehmer berührt, ſo iſt auch gerade die Erfindung der Hauptgruppe, des ſich ermordenden Oberprieſters, von einer herausfordernden Widerwärtig-

keit. Nichtsdestoweniger war der Erfolg, dießmal allerdings nicht ohne künstliche Nachhülfe durch befreundete Journalisten, bei der Ausstellung in München ein fast noch größerer. Ja, der wieder versöhnte König räumte Kaulbach jetzt sogar ein großes Atelier ein, wo er den Carton zeichnen sollte. Dort richtete er sich nun mit nicht geringem Geschick ein und bewährte alsbald sein großes Talent, die Welt anzuziehen, indem er sie gründlich zu verachten schien. Neben dem riesigen Carton sah man fast alle Compositionen, die er überhaupt bisher gemacht, und da er ihm nur alle Wochen einmal auf eine Stunde den Zutritt gestattete, so drängte sich das Publikum bald durch das in der Isarvorstadt einsam stehende Gebäude, um die gemordeten Juden und die geziert frommen Christen zu bewundern. — Ehe er indeß die Ausführung in Oel begann, die er sich vorgesetzt, machte seine gerade damals sehr angegriffene Gesundheit einen Aufenthalt im Süden dringend nothwendig. Er ging 1839, bereits wie ein vornehmer Herr reisend, mit einem großen Gefolge von Schülern, darunter Teichlein, Asher u. A., nach Rom. Vielleicht niemals aber hat die ewige Stadt auf einen bedeutenden Künstler so wenig gewirkt. Kaulbach kümmerte sich auch kaum um die Meisterwerke Rafael's und Michel Angelo's, für deren Vortrefflichkeit ihm offenbar der Sinn ganz abging, sondern bestellte gleich am Tage nach der Ankunft schon mit der ihm eigenen Rastlosigkeit Modell, um sich nur im Malen zu üben. Und so ging es fast die ganze Zeit fort, er kam selten in die sixtinische Kapelle, und kehrte nach Jahresfrist, beladen mit gemalten Studien aller Art, zurück. Sie, wie auch einige Künstlerporträte, die jetzt entstanden, zeigen zwar tech-

nisches Geschick, aber absolut gar keinen Sinn für die Schönheit und großartig vornehme Einfachheit der Färbung der Cinquecentisten, sondern erinnern weit mehr an das kokett prismatische Farbenspiel des Rococo. Dies entzückte aber gerade im damaligen München alle Welt und so kam es denn, daß, als er die große Composition der Zerstörung Jerusalems, so wie wir sie heute fertig sehen, mit verhältnißmäßigem Geschick zu malen anfing, sich schon vor der Vollendung zwei Könige, der von Preußen und von Bayern, um ihren Besitz stritten, und er von letzterem einen Preis zugesichert erhielt, der damals ein exorbitanter schien, während sich der Erstere durch die Bestellung von sechs solch großen, die Hauptmomente der Weltgeschichte darstellenden Bildern für das Treppenhaus des neuen Museums zu entschädigen suchte.

Von Paris aus, wo man damals wenigstens sicherlich mehr Verständniß für die koloristischen Vorzüge klassischer Kunst hatte, zurückkehrend, lernte ich jetzt Kaulbach persönlich kennen. Im Komplimentenmachen immer sehr unglücklich, sagte ich dem mich artig um meine Meinung fragenden Meister, daß es mich freue, ihn nach jener Einfachheit streben zu sehen, die an den Alten so sehr imponire. Er fühlte den Tadel sofort heraus und sagte sowohl ehrlicher als bescheidener, besonders aber sehr viel klüger wie ich: „Ja, ich möchte das wohl, aber es gelingt mir nicht.“ Obwohl jetzt einige Jahre in München lebend, sah ich ihn doch nur sehr selten, brachte er doch einen großen Theil seiner Zeit in Berlin zu.

Die nunmehr rasch voranschreitenden Bilder des Treppenhauses im dortigen Museum sind unstreitig das Hauptwerk

Kaulbach's, neben dem alles Andere an Bedeutung weit zurückbleibt. Ihre Composition und Ausführung füllt denn auch in der Hauptsache den ganzen Zeitraum von 1840 bis 60 aus, wenn auch bei der ungeheuern Produktivität des Künstlers, in der er es fast jedem alten Meister gleich that, noch sehr viel nebenher lief.

Zunächst ließ er der Zerstörung Jerusalems, die er sammt der Hunnenschlacht jenem Cyklus einverleibte, den „Thurmbau von Babel" folgen. Neben der letzteren ist dies unstreitig seine beste Composition, ja die Gruppen der sich trennenden Stämme im Vordergrunde übertreffen an rein künstlerischem Werthe vielleicht noch die der Hunnenschlacht. Voll geistreicher Ideen, wenn auch artistisch weniger bedeutend, sind dann die Blüthe Griechenlands und die Kreuzfahrer im Anblicke Jerusalems, überall, selbst in ihren Fehlern den Meister zeigend.

Sein Talent, an den Persönlichkeiten das Wesentliche und Charakteristische mit Sicherheit herauszugreifen, bethätigte er auch an einer andern großen monumentalen Arbeit, die er gleichzeitig, d. h. im Laufe der vierziger Jahre ausführte. Es ist die Verzierung der Außenseite der neuen Pinakothek mit Fresken, welche die Geschichte der Münchener Kunst unter König Ludwig darstellen. Natürlich konnte eine solche Aufgabe, die von der durchaus irrigen Meinung ausging, als ob da eine klassische Periode sich abgespielt hätte, keinen ausreichenden Stoff für ein Dutzend riesiger Hauptbilder nebst einem weiteren Anhang von einzelnen Porträtfiguren und dergleichen hergeben. Indeß sind diese Figuren immer wenigstens charakteristisch aufgefaßt. Daß er den abgeschmackten Stoff durch eine humoristische Be-

handlung zu beleben suchte, war gewiß vollkommen richtig, obwohl er gerade dadurch die Eitelkeit der Dargestellten, selbst des Cornelius, auf's Unversöhnlichste beleidigte und zu den lächerlichsten Reklamationen Veranlassung gab.

Ich hatte in dem Streite, der darüber besonders von dem am empfindlichsten getroffenen Schnorr mit mehr Pathos und sittlicher Entrüstung, als gesundem Menschenverstand geführt wurde, entschieden für Kaulbach Partei ergriffen ohne die sehr großen artistischen Schwächen der Produktion irgend zu verschweigen, wie ich mich denn überhaupt weit eher zu den Gegnern als zu den Bewunderern des Meisters von jeher gestellt. Als ich daher 1854 aus Italien kommend meinen bleibenden Wohnsitz in München nahm, suchte ich ihn um so weniger wieder auf, als ich, unüberlegt genug, mich vom damaligen Redakteur der Allg. Ztg., Dr. Kolb, hatte zu dem Versprechen verleiten lassen, ihm Kunstberichte zu schreiben, und dieß Versprechen jetzt mit mehr Lebhaftigkeit als Verständniß hielt. Ich machte mich zum literarischen Vertreter des von der Akademie, den Kaulbach, Schwind, Ph. Foltz, Schraudolph, Widnmann ꝛc. wie von dem außer ihr stehenden Genelli noch immer sehr über die Achsel angesehenen Realismus, der damals gerade unter den Piloty, Ramberg, Horschelt, Fr. Adam, Schleich sein erstes glänzendes Auftreten feierte und zu dessen Fahne ich ja selber als produzirender Künstler geschworen. Das mehrjährige Studium der klassischen Meister, von dem ich eben zurückkehrte, hatte mir denn doch gezeigt, daß unser neudeutscher Classizismus so zu sagen in der Luft stund, daß er die Hauptsache versäumt hatte, ohne die das Entstehen einer wirklich klassischen Kunst unmöglich war, die Kenntniß des

Handwerks, der Mittel der Darstellung. Eine Malerschule, die nicht malte, nachdem doch Rafael und Titian, Rubens und Rembrandt, ja selbst Dürer und Holbein längst den Weg gewiesen, war offenbar ein Anachronismus. Ich hielt also eine realistische Periode für unvermeidlich, nachdem Kaulbach offenbar die romantische abschloß und selbst sein Schwiegersohn Kreling bereits mehr den Neuerern angehörte.

Trotz dieser gegnerischen Stellung und den häufigen Angriffen gegen die Akademie, deren Direktor er war, ließ sich Kaulbach keine Empfindlichkeit merken, wenn wir zusammentrafen, was in der Gesellschaft der „Zwanglosen" ziemlich häufig geschah, jenem literarisch künstlerischen Verein, dem damals eine Menge Münchener Notabilitäten angehörten. Ja es entsprach ganz seinem koketten Naturell, daß er im Gegentheil eine Zeitlang eine gewisse Vorliebe für mich zeigte und mich endlich sogar auf's dringendste einlud, doch seine Gesellschaftsabende, die alle Sonntage stattfanden, zu besuchen. Ehe ich mich dazu verstund, ließ ich ihm aber vorlesen, was ich vor Jahren schon in den „Südfrüchten" über ihn geurtheilt, als ich zum erstenmale einige der hervorragendsten Träger der deutschen Kunst besprochen. Er wurde da scharf mitgenommen und ich wollte also sicher sein, daß er meine Meinung über ihn kenne, ehe ich auf eine Verbindung einging. Der mit ihm und mir gleich befreundete Maler Dürck entledigte sich der Aufgabe nicht ohne einige Besorgniß, daß der Versuch, Freundschaft zwischen uns zu stiften, dabei in die Brüche gehen möchte. War es doch bekannt, daß er merkwürdigerweise sehr empfindlich gegen Kritik sei, während sie ihm, dessen Ruf doch fest-

gestellt war, längst nichts mehr anhaben konnte. Er hielt aber tapfer aus, erklärte sogar, es falle ihm nicht ein, deßhalb eine Aenderung meiner Stellung zu seinem künsterischen Schaffen zu prätendiren, wenn ich auch mit ihm freundschaftlich verkehre. Das war nun vielleicht nicht ganz aufrichtig, da er, der mir an Welterfahrung so unendlich Ueberlegene, sehr wohl wußte, wie man eitle Literaten einfängt und dies immer mit nur zu großer Beflissenheit getrieben hatte. Uebrigens brachte ich wirklich in der reizenden Villa an der einsamen Gartenstraße eine ziemliche Zeit lang die angenehmsten Stunden zu. Es mochte ja schwer möglich gewesen sein, die Rolle der Wirthin mit größerer Liebenswürdigkeit auszufüllen, als es Frau von Kaulbach that. Ich kann auch nicht sagen, daß der Meister selbst sich oder der Würde seiner Stellung jemals etwas gegen mich vergeben hätte, obwohl er mich sichtlich zu gewinnen suchte, während ich mit gesinnungstüchtiger Bornirtheit nicht einen Schritt von der Linie abwich, die ich seiner Kunst gegenüber bisher eingehalten. Natürlicherweise ergab sich aber nach einigen Jahren freundlichen Verkehrs doch die Unvereinbarkeit desselben mit diesem Verfahren, und ich stellte meine Besuche im Hause nach und nach ein, indeß, und zwar auf sein dringendes Ersuchen, ohne die im Atelier aufzugeben, wo er mich immer mit überlegener Weltgewandtheit und äußerlicher Ruhe empfing, wenn ich kam, um seine neuesten Schöpfungen zu sehen. Er fragte einen dann nach der Meinung, wehrte sich auf's Geistvollste, wenn man ihm Einwendungen machte, und zeigte dabei natürlich auch die Löwenklaue; jedenfalls aber mit mehr Achtung der fremden Anschauung, weniger Empfindlichkeit als die meisten andern bedeutenden Künstler,

die ich gekannt. Seine Schlagfertigkeit und sein Witz kamen ebenso glänzend zu Tage als seine angeborne außerordentliche Klugheit, die ihm nicht leicht entlockte, was er nicht sagen wollte.

Und dennoch ließ er sich oft ungezwungen genug gehen. Charakteristisch war auch seine Verachtung der Menschen, und nichts interessanter als die Art, wie er die Menge der oft sehr vornehmen Fremden behandelte, die sich in der Besuchstunde durch sein mit der ausgesuchtesten Feinheit angeordnetes riesiges Atelier in der Akademie drängten. Während die Wände desselben mit den kostbarsten Gobelins nach den Rafael'schen Compositionen aus den Stanzen behängt waren, fand man über sie weg hängend oder unter ihnen auf den Staffeleien stehend und an der Wand gelehnt die Cartons und Skizzen fast sämmtlicher Arbeiten seines so thätigen Lebens, höchst malerisch, aber anscheinend ganz achtlos und gleichgültig durch einander gemischt und gruppirt, so daß der Beschauer den Eindruck einer wahrhaft unermeßlichen Fruchtbarkeit gewann, und selbst das viele Unbedeutende oder Widerwärtige durch das Große und Mächtige gehoben ward; die Einförmigkeit dieser nur aus Zeichnungen und Cartons bestehenden Produktion ward dann durch dazwischen gestreute gemalte Skizzen oder lebensgroße Portraite, die er absichtlich nie vollendet, wohlthätig unterbrochen. Hatte man erst die Schanzen von einem halben Dutzend riesiger Cartons endlich umgangen, ohne über die kostbarsten Kupferstiche, Photographien oder Skulpturen, Geräthe und Stoffe aller Art gestolpert zu sein, die auf dem Boden herumlagen, so kam man endlich in den Mittelpunkt, wo er selber mit

spitzer Kohle an der Staffelei seine Goethe-Illustrationen kalligraphisch zierlich hinschrieb. Denn er behauptete, man müsse jede Arbeit zu jeder Zeit, in jedem beliebigen Stadium ihrer Entstehung beschauen können, und sie müsse immer gleich interessant aussehen, immer gleich viel versprechen. Wirklich thaten dieß die seinigen, in dem Grade wenigstens, daß sie im frühesten embryonischen Zustand sogar am meisten die Phantasie anregten, und nur zuletzt, wenn sie fertig waren, allerdings am wenigsten hielten, da sie immer glatter, eleganter, aber auch schematischer und lebloser geworden waren. Er war im Grund der Sklave seines Striches, nicht sein Herr, weil er ihn nie mehr auslöschen mochte, wenn er einmal gerathen war. Darum haben seine Zeichnungen auch so gar keine Aehnlichkeit mit denen der alten Meister, denen allen schon das fertige Bild vor Augen steht, der Strich nicht Selbstzweck ist.

Die Fremdenschaar aber, die sich nun in athemloser Spannung durchdrängte und lauerte, um den weltberühmten Meister wenigstens zu sehen oder wo möglich von ihm eines Wortes gewürdigt zu werden, behandelte er mit einer köstlich studirten Verachtung, drehte ihr den Rücken, that als wenn sie gar nicht da wäre, rauchte, die Mütze auf dem Kopfe, ruhig seine Cigarre weiter, wenn unter dem Gerüst die Gräfinnen und Prinzessinnen herumkokettirten und einen Blick zu erhaschen trachteten, hörte es wohl auch gar nicht, wenn man ihn ansprach, kurz, er behandelte die Menschen ganz so en canaille, wie man es thun muß, wenn man ihre Bewunderung und Verehrung fesseln will.

In dieser Beziehung hatte er viel von Liszt gelernt, der das noch besser verstand als selbst er, „wer wäre klug

und fände in Rom nicht seinen Meister." Nur wenn er dagegen irgend einen der Schriftstellerei oder Kunstkritik verdächtigen Sterblichen unter der Brille herumschnüffeln sah, redete er ihn wohl an, fragte ihn um seine Meinung über dies oder das, ließ sich auf ein Gespräch ein und zeigte so viel Interesse für das, was dieser etwa vorbrachte, bis er ihn zuletzt gar nach Hause einlud oder sich das Vergnügen ausbat, den interessanten Kopf für sich skizziren zu dürfen, worauf dann der Inhaber desselben regelmäßig ungeheuer geschmeichelt wegging und nie verfehlte, noch Abends in stiller Mitternacht seinen „Besuch bei Kaulbach" oder die die „Münchener Erinnerungen" fertig zu schreiben und den durchdringenden Scharfblick, die eminente Menschenkenntniß des unsterblichen Meisters herauszustreichen. Ohne Zweifel mit Recht. Aber mit des Geschickes Mächten und jüdischen Literaten ist kein ewiger Bund zu flechten, denn gar oft findet die Eitelkeit ihre Nahrung doch noch mehr im Widerspruch gegen solch großen Mann, als in seiner Bewunderung, und so machten ihm seine Helden von der Feder oft schweren Verdruß, nachdem sie ihn noch viel Geld dazu gekostet, wenn die böse Welt Recht hat.

War er also in Bezug auf seinen Ruhm von einer fast krankhaften Besorgtheit, so kontrastirte damit die stolze Unabhängigkeit, mit der er alle aristokratischen Prätensionen abfertigte, um so wohlthätiger. Obwohl er eine Unzahl Orden besaß, trug er sie doch sehr selten — den Adel des Genies hat er gegenüber dem der Geburt nie verläugnet, so wenig als im Kampf für die Freiheit und gegen jede Art von Despotismus jemals transigirt, wie geschickt er sich auch mit den jeweiligen Machthabern zu stellen, sie für

seine Zwecke zu benutzen verstanden hat. In dieser wie in vielen anderen Beziehungen war Meister Reinecke sein Ideal und wie Goethe in dem Faust, hat er in dieser Figur einen sehr großen Theil der eigenen Persönlichkeit, ihrer Strategie und Lebensführung niedergelegt. Wenn Jeder in dieser Welt Hammer oder Amboß spielen muß, so war er fest entschlossen, der erstere zu bleiben, wie er denn auch das Nehmen im Allgemeinen dem Geben entschieden vorzog. Wenn er nichtsdestoweniger der Welt weit mehr gegeben, als jemals von ihr empfangen hat, so geschah das, weil ihm das Produziren Vergnügen machte, weil ein unermeßlicher Thätigkeitstrieb in ihm steckte, aber sicher nicht „zur größeren Ehre Gottes", wie sich die Nazarener einredeten. Nach dieser Seite hin hatte er Schopenhauer um zwanzig Jahre antizipirt. —

Doch ich kehre zurück zu den Pinakothekfresken, von denen ich abgeschweift.

Viel ungetheilteren Beifall als diese mit sichtlicher Unlust ausgeführte Arbeit fand der als verbindende Verzierung über den weltgeschichtlichen Bildern des Berliner Treppenhauses hinlaufende Kinderfries, wo der Meister seiner Laune auf's Liebenswürdigste den Zügel schießen läßt, indem diese neckischen Kleinen die Leidenschaften und Beschäftigungen der unter ihnen agirenden Herren travestiren. Dieser Fries gehört eben der harmloseren Art der Produktion halber, die auch den Beschauer ruhiger und behaglicher genießen macht, zu seinen weitaus besten Leistungen. Die dem denkendsten aller Künstler wohl eben des Gegensatzes halber so sympathische Darstellung der Kinderwelt lieferte ihm die besten Stoffe auch bei einer andern großen Arbeit, die er

noch vor der Vollendung der Berliner Fresken begann, der Illustration Goethe's und Schiller's. Schon vorher hatte er jene Shakespeare's begonnen, die aber der ledernen Ausführung durch den Kupferstich halber beim Publikum weniger Anklang fand. Jetzt bot ihm die Ausbildung der Photographie eine Technik, die es ermöglichte, die Frische und Feinheit der Handzeichnung unmittelbar wiederzugeben und dadurch sehr viel geistreicher und lebendiger zu erscheinen, als dies bei der Nachbildung durch den Kupferstich möglich war. Deßhalb errangen diese Compositionen denn auch einen unermeßlichen Erfolg beim Publikum. Leider kann die Kritik des Letzteren Urtheil nicht im Entferntesten bestätigen, da eigentlich fast blos die Kinderbilder, wie der getreue Eckart, Lotte, Mignon u. a., seiner würdig sind. Gerade für die edelsten Gestalten unserer Dichter gibt er uns leere Masken. Die Passion des Publikums für diese Schöpfungen hat sich indeß nur sehr langsam verloren.

Weit mehr künstlerisches Verdienst zeigen die großen historischen Bilder in dieser letzten Periode seiner künstlerischen Thätigkeit. Schon darum, weil sie ganz bestimmten Richtungen der Zeit einen machtvolleren und beredteren Ausdruck geben, als irgend welche andere moderne Kunstwerke. Kaulbach hatte sich ja zu diesem Zwecke ihren Stoff mit wohlüberlegter Sorgfalt ausgesucht, denn mit demselben Rechte, mit dem man von Tendenzdichtern sprechen kann, verdient er den Namen eines Tendenzmalers. Es ist das nicht etwa seine Schwäche, sondern recht sehr seine Stärke. Nur sehr selten verleitet ihn die „Tendenz", vom Augenblick ein Interesse zu borgen, das eine spätere Zeit nicht in gleicher Weise theilen dürfte. Ueberdies hatte er viel zu

viel künstlerische Einsicht, um den Dingen nicht ihren allgemein menschlichen Gehalt mit sicherem Blick abzugewinnen. Weil er aber die Kämpfe der Zeit um politische und religiöse Freiheit mit dem tiefsten Antheil begleitete, weil sie ihm eine wahre Herzenssache waren, so entstanden jetzt noch nacheinander die Schlacht von Salamis für die weltgeschichtliche Galerie des Maximilianeums, der Arbues und endlich der Nero. Ihnen voran ging noch das letzte der weltgeschichtlichen Bilder, als würdigster Schluß dieser Hauptarbeit seines Lebens. — Es ist ganz bezeichnend für die damals in Berlin unter Friedrich Wilhelm IV. herrschende Richtung, daß man durchaus nicht die Darstellung der Reformation mit Luther als Haupthelden dafür wollte, wie es Kaulbach vorgeschlagen, und daß sich der Künstler einige Jahre herumzanken mußte, bis er seinen Willen auch nur halbwegs durchsetzte. Man einigte sich schließlich über eine Darstellung des Zeitalters der Renaissance, in der die Reformation nur als Episode erschien.

Wenn mit diesem Bild und den Goethe-Illustrationen nichtsdestoweniger eine neue Periode der Kaulbach'schen Kunst anhob, so verdankte er das unstreitig dem täglich kühner nach der Herrschaft ringenden Realismus, der jetzt durch Piloty's Berufung sogar an der Akademie Eingang gefunden, wie ihm bereits fast die ganze talentvolle Jugend zugeschworen hatte. Dem konnte eine so empfängliche, beifallsbedürftige Natur wie er nicht widerstehen. Trotz alles Widerwillens gegen diese Richtung, über deren Phantasielosigkeit er sich fortwährend lustig machte, fing er also dennoch an, ihr hier eine ganze Reihe von Concessionen an größere Naturwahrheit zu machen. Die Folge war, daß

sie ihm eine erneute Jugend schenkte. So gab er schon im Carton ganz entgegen seinem früheren System überall Farbe und Lichtwirkung sogar mit großer Befliſſenheit an, ja brachte große Maſſen Helldunkels, was in der Cornelianiſchen Schule bisher kaum dem Namen nach gekannt war. Er verdankte dem eine ungleich größere Belebung des Ganzen, die er durch die mannigfachſten maleriſchen Contraſte mit Geſchick noch mehr zu ſteigern wußte. Ebenſo bildete er die vorderſten Gruppen aus viel größeren und dichter geſtellten Figuren und machte darum nicht mehr den Eindruck widerwärtiger Magerkeit, wie im Jeruſalem oder manchen anderen Bildern.

Bei der Anordnung hielt er ſich an das alte Vorbild dieſer ganzen Art von Compoſitionen, an Rafael's Schule von Athen. Nur daß er uns in das Innere eines gothiſchen Domes ſtatt in eine römiſche Halle führt, um uns mit den Repräſentanten des glorreichſten Jahrhunderts der modernen Geſchichte bekannt zu machen, und den Raum viel mehr vertieft als Rafael, weil er ſeiner Gewohnheit nach weit mehr Figuren anbringt. Ich darf wohl als bekannt vorausſetzen, daß er dann, wie jener Plato und Ariſtoteles, ſo Luther mit der hoch emporgehobenen Bibel als Hauptperſon in der Mitte anbringt, auf die eigentlich alles hinleitet.

Wenn der Vordergrund ganz durch die großen Entdecker und Naturforſcher eingenommen wird, die ſich um Columbus zur Linken, — und der Dichter und Humaniſten, welche ſich um Reuchlin und Erasmus rechts verſammeln, ſo rechtfertigt ſich die Anordnung dadurch, daß dieſe beiden Gruppen unſtreitig doch das nothwendige geiſtige Fundament bildeten, auf welchem die Reformation ſelber ſich erſt auf-

bauen konnte. Besonders trefflich sind hier die beiden Professoren Reuchlin und Erasmus gelungen, der eine der selbstgefällige Docent, der andere das würdevolle, aber grimmige Licht der Fakultät, dann Hutten voll feuriger Begeisterung und Streitlust, Dumoulin der feine Franzose, Cervantes, das wahre Original des Don Quichote, Petrarca und Pico von Mirandola, herrlich edle, italienische Köpfe, Zasius und Conrad Celtes, höchst lebendige Musterbilder deutscher Art. Der Bau dieser Gruppe, der Shakespeare präsidirt, ist außerordentlich kunstvoll. Trefflich sind auch Elisabeth mit ihrem Gefolge zur Linken und Gustav Adolph mit seinen Mitstrebenden zur Rechten Luthers. Dieser selbst endlich ist sehr gelungen, noch jung, voll glühender Begeisterung, edel und doch sehr ähnlich aufgefaßt, wenn auch nicht mit den breiten, philiströsen Cranach'schen Formen. Im Seitenschiff zur Rechten sind Guttenberg und die Künstler, Leonardo, Rafael, Albrecht Dürer, im linken die großen Physiker Keppler, Galilei, Copernicus u. s. w. zu sehen, sowie hinter Luther die Vorläufer der Reformation: Wikleff, Huß, Arnold von Brescia u. s. f., unter welchen sich wieder treffliche Figuren befinden, wie denn vielleicht auf dem ganzen Bilde keine einzige ist, die bloß um den Platz zu füllen da zu sein scheint.

Fast alle diese Männer sind indeß vom Künstler nicht etwa blos ruhig betrachtend, wie in Delaroche's Hemicycle, demjenigen modernen Kunstwerke, mit welchem die Vergleichung am nächsten liegt, sondern jeder in charakteristischer Weise beschäftigt dargestellt. Luther hält die Bibel als den Urquell aller Wahrheit in die Höhe, Calvin reicht seinen Anhängern den Kelch, Elisabeth wendet sich den Reforma-

toren zu, Dürer malt, Guttenberg zeigt triumphirend den ersten Druck, Hans Sachs macht Reime. Dergleichen symbolische und sehr heterogene Beschäftigung stört hier, wo wir von vornherein wissen, daß die ganze Vorstellung eine willkürliche ist, keinen Augenblick, während es im „eroberten Jerusalem" z. B. höchst befremdend wirkt, wenn sich die Leute vor Hunger umbringen und einen Schritt daneben die frommen Christen davonziehen, ohne nur die geringste Notiz von den jammernden Unglücklichen zu nehmen. Ueberall aber sieht man die helle Begeisterung für jene an herrlichen und bewunderungswürdigen Menschen so reiche Zeit, es ist eine Wärme im Ganzen, die man sonst bei Kaulbach nur zu oft vermißt.

Die Ausführung der sämmtlichen Treppenbilder in Berlin geschah — um dies hier noch einzuschalten — durch zwei seiner Schüler, Echter und Muhr, nach den Cartons und Farbskizzen und zwar in Stereochromie, weil ihm diese der Tempera ganz ähnliche Technik die Möglichkeit bot, das von den Schülern Gemalte zu retouchiren, ehe es mit Wasserglas fixirt wurde. Freilich muß man es bedauern, daß er diese unangenehm trockene, mehlige Malart gewählt, die so weit hinter dem unübertrefflich klaren und ernsten, vornehmen Ton des Fresko zurückbleibt. Trotz alledem macht das Ganze einen überaus imponirenden Eindruck. Alles in Allem ist es eben doch die bedeutendste monumentale Arbeit dieser Art nach den Glyptothekfälen geblieben, welche unsere Zeit hervorgebracht. Nicht minder die, welche von allen bisherigen in Deutschland am anständigsten honorirt ward, denn er erhielt 200,000 Thaler für dieselbe.

Nach der Vollendung des Cartons der Renaissance ging er an die der Schlacht von Salamis für die Galerie des Maximilianeums. Er hatte die einzelnen Gruppen dafür schon des Abends zu Hause skizzirt, ehe er sie nach und nach zu einem Ganzen zusammensetzte, das er sich nur in seinen Hauptmassen gedacht wie gezeichnet und das er nun auf einer größeren Skizze aus diesen Einzelepisoden zusammensetzte. Erst dann, wenn die Composition feststand, pflegte er sich, wie bei diesen großen Werken überhaupt, eine Farbskizze zu malen, den großen Carton ließ er sich dann nach jener so sorgfältig ausgeführten ersten Zeichnung wohl durch Schüler oder seinen alten Freund Strähuber, einen vortrefflichen Zeichner, auf Leinwand mit Kohle aufzeichnen, um daran noch einiges ändern zu können, worin er indeß selten sehr weit ging. Dann wurde die Zeichnung braun mit Oelfarbe getuscht, die entfernteren Theile kälter, nach vorne zu immer wärmer. Dieß geschah mit einer methodischen Sauberkeit und Glätte, die eine eigentlich malerische Behandlung ausschloß. Wie schon früher bemerkt, zeichnete er nur selten Studien für die einzelnen Theile, Köpfe, Hände und Füße, nackte Körper ꝛc., wie es Rafael oder andere große Cinquecentisten mit so bewunderungswürdigem Fleiße gethan. Und selbst wenn er ein Modell benützte, fertigte er selten eine Studie darnach, sondern brachte es lieber gleich direkt auf's Bild und meist sehr oberflächlich. Indeß ist seine Kenntniß des menschlichen Körpers wie die Feinheit seiner Modellirung doch der des Cornelius sehr überlegen, obwohl er die Größe und Erhabenheit desselben selbst in der Formengebung nicht erreicht, — was eben ohne Zweifel daher rührt, daß er sich um die italienische Kunst

des Cinquecento, mit der jener so sorgfältig in Fühlung blieb, wie bereits geschildert, so gar wenig kümmerte. Ebensowenig aber auch um die moderne, wie er denn z. B. nie in Paris gewesen ist, ja selbst von dem, was in München gemalt wurde, nur sehr ausnahmsweise Notiz nahm. Unter der verhältnißmäßig kleinen Anzahl von Künstlern, denen er seine Aufmerksamkeit zuwandte, befand sich Schwind — und zwar trotz jahrelanger gegenseitiger Verfeindung —, später der Kaulbach besonders vor allem sympathische Ramberg, endlich Makart, von dem er sich sogar eine Wiederholung der modernen Amoretten selber kaufte. — Zu Piloty aber verhielt er sich lange Jahre blos satyrisch, erlaubte aber später doch, daß der eigene Sohn dessen Schüler wurde.

In der Schlacht von Salamis sieht man dennoch den Einfluß dieser Realisten noch mehr als selbst in der Renaissance. Sonderbarerweise aber sehr viel weniger den der Constantinsschlacht von Rafael, deren prachtvoller Gobelin doch unmittelbar über seinem riesigen Carton hing. Es wirkt diese Composition aber doch großartig, wie viel man auch am Einzelnen auszusetzen haben möge, es theatralisch und unwahr finde. Ja wie sehr man auch die süßliche und widerwärtige Malerei verabscheue, die alles thut, um die Composition zu ruiniren und einen aus der Stimmung heraus statt hineinzubringen. Hier stört am meisten, daß Kaulbach den ganzen Mittel- und Hintergrund in einen förmlichen Nebel hüllt, der die Gegenstände gar nicht mehr recht erkennen läßt, während er doch alles hätte thun müssen, um den Hintergrund heranzubringen, statt ihn zurückzudrängen. Ebenso beleidigt die liederliche Ausführung

des Vordergrundes, die das Bild in eine braune vordere und blaugrüne hintere Hälfte trennt, die sich gar nicht verbinden. Ohnehin haben ja nur zu oft seine Figuren etwas Körperloses, die Gewänder etwas Papiernes. Aber sowohl der Despot, der auf dem Hügel sitzend dem Untergang seiner Macht, seiner Schätze und seiner Weiber in ohnmächtiger Wuth zusehen muß, als die, von ihren mythischen Helden angefeuert, kühn heranstürmenden Griechen zeigen wie die Gruppe des mit den Weibern untergehenden Schiffes wenigstens eine dramatische Lebendigkeit, die uns trotz allen Widerstrebens gefangen nimmt — weil man fühlt, daß der Maler wirklich mit dem Herzen bei seinem Gegenstand war.

Hatte der Anblick des Napoleonischen und russischen Despotismus in den fünfziger Jahren ihm die Schlacht von Salamis eingegeben, so führte ihn jetzt die Ueberhandnahme des Ultramontanismus und der religiösen Intoleranz auf die Darstellung des Arbues, nachdem Pius IX. es fertig gebracht, dieß Scheusal heilig zu sprechen, und damit aller Humanität, allen Errungenschaften modernen Geistes frech in's Gesicht zu schlagen. War es in Deutschland außer Lessing vorzugsweise Kaulbach, dessen Naturell ihn dazu drängte, mit Stift und Pinsel sich an den Kämpfen der Zeit zu betheiligen, so hatten seine Gegner vollkommen unrecht, wenn sie meinten, daß dieß bloße Spekulation gewesen. Niemand, der die ganze Produktion unseres Meisters überblickt, kann auch nur einen Augenblick darüber im Zweifel sein, daß sie eigentlich aus lauter solchen Gelegenheitsgedichten nach Goethe'schem Rezept besteht, ja daß fast jedes einzelne Stück derselben allemal einer gerade herr-

schenden Strömung entgegen-, aber auch aus ihr heraus-kam, nicht nur sich geschickt von ihr tragen ließ, das Ganze aber einen wahren geistigen Witterungskalender der Deutschen in den letzten vierzig Jahren abgibt. So hatte er den Arbues in der ersten Wuth über die Canonisation des Scheusals gleich mit Kohle an die Wand seines Ateliers skizzirt und die übrigen Gruppen erst später angefügt.

Wir sehen jenen fürchterlichen blinden Greis, der einst halb Spanien zur größeren Ehre Gottes entvölkerte, aus dem Portal des Inquisitionsgebäudes heraustreten, grinsend vor Wuth, mit aufgeblähten Nasenflügeln, die wollüstig den Rauch einzuathmen scheinen, welcher von dem angezündeten Scheiterhaufen im Hintergrunde sich in dicken Wolken über die ganze Szene wälzt. Unterstützt wird er von zwei jüngeren Mönchen, deren einer brutal, wohlgenährt, mit kleinen listigen Augen und breitem sinnlichem Mund und Wangen, durch seine gemeine cynische Befriedigung angesichts der fürchterlichen Szene allerdings den tigerartigen Fanatismus des Inquisitors fast noch erhaben neben sich erscheinen läßt. Auch der andere, ein edlerer, aber düsterer junger Schwärmer mit der Geißel im Gürtel, könnte immer noch seines Gleichen auf unsern Straßen treffen, obwohl er dereinst ein würdiger Nachfolger seines Obern zu werden verspricht, dessen hyänenartiges Gesicht man vorläufig bei uns noch nicht fände, da solche Früchte einer heißeren Sonne bedürfen.

Vor dieser noch mehr widerlichen als schauerlichen, aber frappant wahren Dreieinigkeit kniet neben vielen andern Gefangenen, Mauren und Juden, zuvörderst eine gefesselte Ketzerfamilie, welche dem Inquisitor eben von zwei blassen

Kuttenträgern mit den ausgeprägtesten Spionengesichtern vorgeführt wurde, wahrscheinlich, damit er ihr Todesurtheil bestätige. Während ein beinahe erwachsener Sohn kühn das Haupt erhebt, haben der bleiche aber feste Vater wie die schaudernde Frau, an die sich ihre Kinder entsetzt anschmiegen, bereits am Gesichte des Alten gesehen, daß das Wort „Milde“ aus seinem Wörterbuch längst gestrichen ist, auch wenn es die wilde Bewegung, mit der sein Krückstock sie nach dem Scheiterhaufen hingewiesen, nicht vollends deutlich machte. Vor ihnen auf den Treppenstufen liegen ihre Schätze, und aus der Hast, womit ein anderer Pater sie jetzt nach eben ausgesprochener Verdammung sofort wegrafft, sehen wir deutlich genug, daß frommer Eifer nicht das einzige Motiv bei den Anklagen gewesen. — Eine lange Prozession von andern Mönchen, das Bild des Gekreuzigten wie zum schneidensten Spott voraus, begleitet psalmodirend weitere Gefangene zu den Scheiterhaufen im Hintergrunde, während ein Steinbild der Mater dolorosa gerade über dem Inquisitor sich von dieser entsetzlichen Verhöhnung der Religion der Liebe durch ihre Diener schaudernd abzuwenden scheint.

Man sieht, an Deutlichkeit läßt die Composition nichts zu wünschen übrig, und während der Künstler sonst seine Stoffe da, wo sie den Mächtigen dieser Erde mehr entgegenkommen, wie z. B. bei seinen Fresken an der neuen Pinakothek, durchaus ironisch aufzufassen den Geist hatte, so ist hier keine Spur von Ironie, sondern der tiefste Haß, die wahrste Empörung einer freien Seele gegen eine der scheußlichsten Episoden der Geschichte, eine Empörung, die um so gerechtfertigter erscheint, um so mächtiger wirkt, als man

uns jene fürchterliche Zeit eben wieder heraufbeschwören, ihre entsetzlichsten Charaktere als Heilige aufdrängen will, und damit alle sittlichen Begriffe auf's Tiefste verwirrt und verletzt. In solchen Fällen haben die Künstler nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht, die Dinge zu zeigen, wie sie wirklich waren, nicht wie sie die Parteiwuth oder die Gleißnerei erscheinen lassen möchte, und daß Kaulbach dieß zu allen Zeiten, hier aber mit besonderer Energie gethan, ist sicherlich ein großes Verdienst.

Die Kunst aber hat bei ihrem unzweifelhaften Berufe, wenn nicht die großen geistigen Kämpfe, doch die Anschauungen der Gegenwart wiederzuspiegeln, zugleich auch den weiteren, das Vergängliche in ewig gültige Formen zu kleiden, und so ein Unvergängliches, für alle Zeiten Verständliches und Ergreifendes, also Classisches daraus zu machen; denn mit bloßer Benützung und Ausbeutung vorübergehender Stimmungen, wäre wohl der Spekulation, aber nicht der Kunst gedient. Untersuchen wir das Kaulbach'sche Werk auch darauf hin, so wird unser Urtheil freilich nicht ganz so vortheilhaft lauten können; denn ist die Schilderung der Laster, des Fanatismus und der Grausamkeit, aller Schrecken des Wahns und der Heuchelei verhältnißmäßig ungewöhnlich gelungen, so bleibt dagegen die der Unterdrückten allerdings hinter jenen zurück an Lebensgefühl wie an künstlerischer Durchbildung. Die kalte Glätte der Behandlung macht weder gewisse Masken genießbarer, noch läßt sie eine fast durchgehende schematische Magerkeit und Kleinlichkeit der Formengebung übersehen. Es fehlt eben auch diesem Bilde, wenngleich weniger als vielen anderen des Künstlers, jener Respekt vor der Natur und

jene Hingebung an sie, welche neben der Größe des Styls den Hauptvorzug der klassischen Kunst ausmacht und sie vom bloßen Classicismus unterscheidet. Kann also Arbues uns wohl tief erschüttern, Abscheu und Entsetzen in uns erregen, so vermag er uns dagegen dieser unläugbaren Mängel halber nicht in gleichem Grade zu rühren, weil wir wohl an die Peiniger, aber nicht recht an die Gepeinigten glauben. Die tragische Wirkung, welche die Erregung von Mitleid neben dem Entsetzen erfordert, ist also nicht vollständig erreicht.

Bei der Composition des Nero hat das zweite Empire jedenfalls mitgewirkt, wenn auch der Vorgang Piloty's den ersten Anlaß bot zu der endlichen Ausführung des Bildes. Zu ihm hatte der Meister schon 1839 in Rom die ersten Entwürfe gemacht; er zeichnete die Composition dann um 1858 auf, führte sie aber erst zehn Jahre später groß als Carton aus, nachdem inzwischen auch Rahl, wie später Keller und Siemiradzki den Stoff behandelt hatte.

Wir stehen vor einer Ecke des Kaiserpalastes, aus dessen Hof nach üppigem Bachanal der so künstlerische Imperator eben heraus auf eine Terasse getreten ist, von der aus eine Treppe herab und in die nebenstehenden Gärten führt. Nero ist als Apollo Musagetes geschmückt und von seinem ganzen Hofstaat umgeben, zu dem sich halb entkleidete vornehme Römerinnen durch die eine Mauer bildenden Garden drängen und den eben zum Gott erklärten Kaiser mit Blumen überschütten, während der dicke Schmeichler Tigellinus dem just improvisirenden Herrscher Beifall klatscht. Dieser hält den Becher in der einen Hand, während er mit der andern seine Improvisation durch Griffe in die

von einem nackten Knaben gehaltene Lyra begleitet. Der freche Uebermuth, wie das Tückische im Ausdruck des trotz seiner Jugend durch die Schlemmerei aufgedunsenen weibischen Kaisers ist sehr gut gegeben, es ist ein behaglicher Bösewicht, eine beauté du diable, wie sie den vornehm üppigen Weibern am anziehendsten erscheinen mag, die ihn umgeben, während neben ihnen schöne Knaben die Rolle der Ganymede offenbar in vollster Ausdehnung spielen. Gleich zu den Füßen eines Paares solcher an Frechheit nichts zu wünschen übrig lassender Jungen liegt ein schönes gemordetes Christenweib auf den Stufen der Treppe, das lebende Kind im Schooße, das Kreuz an die Brust gedrückt. Sie stellt auf dieser Seite die Verbindung der auf der hohen Terrasse spielenden Schilderung der Neronischen Wirthschaft mit der zu ebener Erde vor sich gehenden Christenverfolgung her. Auf der rechten wird sie durch Liktoren und Henker gebildet, welche, von der Treppe herabsteigend, nach dem vor dem scheußlichen Treiben da oben muthig seinen Abscheu aussprechenden Paulus greifen, der als Mittelpunkt und Haupt einer großen Gruppe griechischer und römischer Christen ihnen mit edler Begeisterung das Beispiel des Martyriums gibt, während eine Frau trauernd von ihm Abschied nimmt, andere sich freiwillig herandrängen, um ihm in den Tod für den Glauben zu folgen. Diesem sind auch die beiden Gruppen links verfallen, welche uns Judenchristen zeigen, die theils schon an's Kreuz geschlagen sind, theils wie der in der Mitte befindliche Petrus eben von den Henkern mit ihm aufgerichtet werden, während sich ihre Angehörigen Abschied nehmend um sie drängen. Die fromme Ergebung, der Muth der Märtyrer, die treue Liebe und Verehrung

ihrer Angehörigen und Anhänger sind mit einem Reichthum der Erfindung, mit einer erschütternden Macht, ja sogar mit einer Reinheit der Empfindung geschildert, welche diese Gruppen jedenfalls unter das Beste reihen, was Kaulbach geschaffen. Sie müßten ihnen schon durch ihre einfache Natürlichkeit eine große Wirkung sichern, auch wenn sie nicht wie hier durch den Gegensatz der bis in's Mark verfaulten römischen Welt über und durch das scheußliche Gesindel ihrer Organe, der Henkersknechte, neben ihnen noch gesteigert würde.

Was Kaulbach überall auszeichnet, die klare leicht verständliche Erzählung einer Thatsache, wie der außerordentliche Phantasiereichthum in der Erfindung der mannigfaltigsten Motive zu ihrer denkbar vollständigsten Schilderung, findet man auch hier, sogar in ungewöhnlicherem Maße als sonst, und die damit so oft verbundenen Mängel seiner Kunst in geringerem. So ist die gewöhnliche Schemenhaftigkeit, das Auswendiggelernte seiner Figuren ziemlich auf die obere, freilich in jeder Beziehung schwächere Hälfte der Composition beschränkt geblieben, während die untere, wie gesagt, eine ungewöhnliche Anzahl rein empfundener und rührender zeigt. Liegt auch hier die künstlerische Schönheit mehr in dem Ueberfluß der Erfindung als in der Neuheit oder Wahrheit, der Plastik des Einzelnen, so sind doch auch sie groß genug, um uns in dieser Form des Cartons den Mangel an feinerem Naturgefühl, das Conventionelle weniger unangenehm empfinden zu lassen, als bei den meisten andern Kaulbach'schen Compositionen. — Wie unsympathisch einem auch sonst jene romantisch spielende Anschauung sei, welcher der innere Ernst zur rechten Größe fehlt,

welche bei allem Respekt, den sie hier fast unwillkürlich einem Martyrium zollt, das ihr sonst eigentlich immer einfältig und beschränkt erschien, und sie im Grunde fast noch mehr Sympathie mit der vornehmen römischen Verdorbenheit empfinden, ja selbst im Nero noch einen ganz interessanten Kerl, im Paulus doch einen bornirten erblicken ließ, so hat gerade dieser leise fühlbare Widerstreit der Empfindungen hier zu einem in jeder Beziehung interessanten und bedeutenden Resultat geführt.

Nach diesem Werk beschäftigte sich Kaulbach fast nur noch mit solchen Compositionen, die auf die Zeitereignisse Bezug hatten. So mit einem Todtentanz nach Art des Holbein, in welchem Papst und Kaiser, Gelehrte und Pfaffen mit gleich scharfem Hohne mitgenommen werden. Großen Kunstwerth kann man denselben so wenig zusprechen, als den Szenen der Sündfluth, die er mit immer mehr ermattender Kraft gleichzeitig zu componiren anfing, bis ihn am 7. April 1874 die Cholera als letztes und schwerstes Opfer dahinraffte, nachdem er sich ganz und voll ausgelebt, wie es nur selten einem vergönnt war. —

Wenige Künstler gaben ein Beispiel von solch lang andauernder produktiver Kraft. Viel geringer ist allerdings die ethische. Obwohl er sie hat, ist sie doch gerade nicht das, was einem an Kaulbach's Werken zunächst und am meisten auffällt, die im Gegentheil bisweilen in dieser Beziehung fast an die Verlogenheit der Zopfmaler in ihrer koketten Art hinzustreifen scheinen. Aber nie an die innerliche Gemeinheit, Trivialität, Leere und Gedankenlosigkeit derselben. Ohne Zweifel kann, rein vom Standpunkt des Handwerks betrachtet, ein Knoller viel mehr als Kaulbach,

zeichnet ebenso gut, malt viel besser und ist kaum manierirter, aber wie hohl und leer ist jener an Geist und Bildung, an durchdringendem Blick, und Kenntniß der menschlichen Natur, verglichen mit diesem! Ein roher Handwerker, den die Betrachtung der Welt, in der er sich doch viel herumbewegt, kaum irgend etwas anderes gelehrt hat, als wie sich ein besserer Lakai vor hohen Herrschaften zu bücken habe, und wie die geschminkten Prinzessinnen ihn anlächeln, wenn er jung und hübsch ist.

Allerdings vermag Kaulbach nicht mehr zu genügen, wenn sich seine Darstellung dem Erhabenen, Göttlichen nähert; das Gemeine fesselt auch ihn mit dämonischer Gewalt. Indeß wie weit er sich auch in seinen Bildern von jener hohen Auffassung der einzelnen Menschen entfernt zeige, die Schiller's Werke so unvergleichlich adelt und zu einer so einzigen Erscheinung in der Literatur aller Zeiten macht, so fehlt ihm doch bei aller pessimistischen Skepsis durchaus nicht eine ächte und wahre Begeisterung für das Hohe und Schöne, für die idealen Güter der Menschheit, wie für die letztere selber. Sie hat er zu allen Zeiten mit unverbrüchlicher Festigkeit, wenn auch mit der Schlauheit und Weltgewandtheit eines Voltaire vertheidigt, mit dem er sowohl im Temperament, als in „des Lebens kluger Führung" überhaupt eine so überraschende Aehnlichkeit hat, wenn man sich ihn mit dem Pinsel statt mit der Feder in der Hand und in's Deutsche übersetzt denkt.

Gleich ihm hat er sich eine stolze Unabhängigkeit zu erringen und zu bewahren, eine wahrhaft fürstliche Stellung einzunehmen gewußt, die unter den Künstlern wohl bei einem Rafael, Rubens, Tizian, aber in Deutschland bis

dahin seit Mengs nicht mehr gekannt war, und zur Hebung der Achtung vor dem ganzen Stand, wie vor der Kunst selber nicht wenig beigetragen hat. Unterscheidet er sich von dem Franzosen durch ein weit phantasievolleres, mehr intuitives Wesen, eine viel stärkere Gestaltenbildende Kraft, so theilt er dagegen vollständig mit ihm jenes Genie des Fleißes, das ihm eine so unermeßliche Fruchtbarkeit gestattete, wie fast nur irgend einem alten Meister.

Und zwar besaß er dieses Genie sowohl im Empfangen und Zusammenraffen, als im Verarbeiten des dadurch gewonnenen Stoffs. Seine geistige Consumtion war nicht geringer als die Produktion, wer ihm etwas Neues bot, war ihm willkommen; er verbrauchte darum unendlich viele Menschen, die sich denn freilich oft sehr unangenehm überrascht gebehrdeten, wenn sie sich bloß als Material verwendet und dann rücksichtslos beseitigt fanden.

Das Gesetz des Stoffwechsels gilt bis zu einem gewissen Grad auch für die sittliche Welt. Wer viel producirt, verbraucht daher auch viel, an Menschen und Dingen, geistigen und materiellen Gütern. Thut er das nicht, bietet ihm das Schicksal keine solchen reichen Mittel, so zehrt er von seinem Kapital, d. h. er verbraucht sich selber, wie Schiller leider es thun mußte, dessen Fluch die Mittellosigkeit blieb. Wenn man sich wundert, daß ein genialer Mensch so viel mehr consumirt, so empfinden besonders wir Deutschen regelmäßig eine gewisse Neigung, dabei unseren großen Männern alle unbezahlten Schneiderrechnungen, alle gebrochenen Tassen und Mädchenherzen auf den Conto zu setzen und über die erschreckliche Verschwendung eines Wagner oder Mozart, über die unordentliche Wirthschaft Schiller's,

den Leichtsinn Goethe's, die Spiellust Blücher's und die Dotationsfähigkeit Bismarck's fromm die Augen zu verdrehen und die Hände über dem Kopf zusammenzuschlagen. Vielleicht thäten wir doch dabei gut, ein wenig zu bedenken, daß wir all diese Tantièmen und Reisegelder, Dotationen und Pensionen, bei denen wir uns zu gebärden pflegen, als wenn sie aus unserem Familienschatz geflossen wären, in unsterblichen Melodien und herrlichen Gesängen, in Perlen von Bildern und fruchtbaren Gedanken, in Provinzen, Freiheit, Macht und Größe längst zurückerhalten haben. Ja, daß schließlich unsere Taschen und unsere Köpfe zugleich dadurch gefüllt, unsere oft so engen Herzen etwas erweitert worden sind und noch täglich erweitert werden! Was wären wir für abscheulich eckige und unbequeme, rohe und kleinliche Barbaren ohne diese unsere großen Männer! Untersuche doch einmal Jeder, wie viel von seinem Kapital an Bildung, seinem Gedankenschatz, von seinem gerechten Selbstgefühl und Nationalstolz er sich selbst und wie viel ihnen verdanke!

Viel schwieriger als dieß zu berechnen, ist jenes Stoffwechsels Gesetze zu erkennen, zu lernen, wie sich z. B. ein philosophischer Gedanke in ein Wandgemälde, eine Symphonie in eine coloristische Stimmungslandschaft oder gar ein Dutzend mit Champagner hinuntergeschwemmter Austern in einen Triumphgesang verwandeln, wenn sie durch das Medium der Phantasie des Malers oder Dichters hindurch und vermittelst Pinsels oder Feder hinausgegangen sind. Das ist gerade das Wunderbare am Leben des Geistes, daß sich hier rein sinnliche Eindrücke, materielle Nahrung sogar noch besser in geistige Produktion umsetzen. Denn nichts ist sicherer, als daß solcher Stoffwechsel im Gehirn

produktiver Menſchen ganz und gar nicht durch den Genuß von ähnlichem, ſondern weit eher durch den von entgegengeſetztem Material erleichtert werde. Bilder erzeugen nicht wieder Bilder, Muſik keine Melodieen, wenigſtens keine guten, aber welche unſterblichen Lieder hat nicht ſchon etwas ſo vergängliches wie ein zierliches Mädchen oder gar blos ein Strumpfband eines ſolchen geweckt? Wie viel Heroismus ſteckt unter Umſtänden nicht ſelbſt in einer vollen Schnapsflaſche, welche Fülle kluger ſtaatsmänniſcher Berechnung birgt ſich bisweilen in der Umhüllung einer Gänſeleberpaſtete! Dagegen iſt um ſo gewiſſer, daß ein edles Material ſich leichter wieder in ein anderes edles Produkt verwandelt, als ein gemeines, daß derſelbe Künſtler aus Johannisberger beſſere Gedanken ſchöpft, als aus Naumburger oder gar Gänſewein, daß Seidenrauſchen und der nervenaufregende Duft ſüßen Frauenathems der Erzeugung berauſchender Phantaſien viel günſtiger ſind, als die Berührung grober Hände oder ſackzwilchener Gewänder und das Einathmen von Stallgeruch, daß aus Blumen leichter Gedichte hervorſproſſen, als aus Holzäpfeln.

Deßhalb iſt es ein ſo eminent nationales Intereſſe, daß unſere großen Talente jeder Art früh der gemeinen Noth, dem erniedrigenden Druck armſeligen Lebens entzogen werden. Wenn auch nicht ohne ſie kennen gelernt zu haben. Wer nicht in alle Abgründe des Daſeins hinabgetaucht iſt, die höchſten Wonnen nicht genoſſen hat, der kann ſie auch nicht als Künſtler ſchildern, oder als Geſetzgeber, als Philoſoph mit in Rechnung ziehen. Die enge und barbariſche Umgebung Dürer's ſpiegelt ſich ebenſo in der Härte und Häßlichkeit ſeiner Werke wider, wie die ſo viel freiere und

edlere, ja herrlich großartige Rafael's jene adelt und zum Entzücken der Welt macht.

Daß auf Kaulbach früh der Druck der bittersten Armuth und Noth gelastet hatte, wie unmittelbar darauf ihn alle die Seligkeit beglückte, welche Frauenliebe, der Glanz der Schönheit und des Genies zugleich auf einen Sterblichen häufen können, — daß seine geistige Natur so in lodernder Gluth und rascher eisiger Abkühlung zu jenem biegsamen Stahl gehärtet wurde, als den wir sie später wiederfinden, das war sein Segen. Weil er alle Empfindungen, alle Lebenslagen vom Bettler bis zum Fürsten durchgekostet, konnte er ihre Erfahrungen uns dann in, wenn nicht überall wohlthuenden, doch immer fesselnden Werken überliefern. Wenn ihm die klassische Kunst keinen sonderlichen Eindruck hinterlassen, und er sie offenbar nicht brauchte, da er vielleicht in zwanzig Jahren keinen Fuß in die Pinakothek gesetzt hat, während ihm doch keine bedeutende Erscheinung der Literatur, der Wissenschaft, des politischen Lebens entging, während er einen wahrhaft unermeßlichen persönlichen Verkehr mit den bedeutendsten Menschen seiner Zeit unterhielt und auch dem Unbedeutendsten immer etwas abzugewinnen wußte, kann das nur jene vorhin geäußerte Ansicht über die Natur des geistigen Stoffwechsels bestätigen.

Ohne Zweifel steigert sich der Verbrauch von materiellen Mitteln in einem harten Klima wie unserem nordischen. Diogenes unter dem blauen Himmel Joniens konnte allenfalls selbst in einer Tonne unsterbliche Grobheiten produziren und brauchte nur den Sonnenschein dazu, wie wir wissen; Aristophanes blieb bei Hirsemus oder

Bohnensalat noch immer der witzigste Sterbliche, weil eine so himmlisch leichte heitere Luft ihn umfächelte, keinerlei Schwere des Daseins auf ihm lastete. Unsere deutschen Dichter und Künstler, wie Staatsmänner und Helden brauchen aber, weil ihr Wetter schlechter ist, schon besseres Material auf ihre Tafel und ein feineres Tischtuch. Wenn ihm, um es zu erringen, das Glück die Klugheit mit der Weisheit vereint in die Wiege gab, so hat das Kaulbach's Wirksamkeit ganz ebenso erleichtert, als Fortuna auf ähnliche Art die Makart's zu fördern beflissen war.

Ist nun in dem Vorstehenden versucht worden, ein Bild Kaulbach's als Mensch wie als Künstler, letzteren in seinem Verhältnisse zur Natur sowohl als zu dem bisher in der Kunst Geleisteten, soweit es auf den spezifisch malerischen Gehalt ankommt, zu entwerfen, so bleibt nach dem bisher Gesagten immer noch eine Lücke in der Darstellung. Ist doch mit dem allen nicht einmal die Ursache seiner außerordentlichen, wenn auch rasch wieder dahingeschwundenen Popularität, welche die des Cornelius so weit übertraf, vollständig erklärt.

Sie liegt darin, daß, während dieser den Kämpfen und Anliegen wie dem Geschmack unserer Zeit durchaus fremd bleibt, Kaulbach nicht nur ihre ganze Bildung in sich aufgenommen hat, sie in seinen Werken widerspiegelt, sondern sich durch dieselben an ihrem Ringen auch auf's nachhaltigste betheiligt, ja diese zu einem der glänzendsten Denkmale desselben macht. Zeigen sie uns doch einen Reichthum, eine großartige Weite, Unabhängigkeit und Freiheit des Geistes, deren sich kaum ein anderer moderner Künstler rühmen kann.

XII.

Franz von Lenbach.

Der heutigen deutschen Kunst sind die bedeutendsten, wahrhaft bahnbrechenden Talente fast alle aus dem Schooße des eigentlichen Volkes, des Bauern- und Kleinbürgerstandes zugewachsen. Es wäre denn, daß sie wie Mengs, Cornelius, Heß, Rahl, Piloty, Passini und viele Andere schon Künstlerfamilien entstammten, denn vor allen anderen scheint diese Art von Begabung sich am häufigsten fortzuerben. Aber die, welche ohne alle Tradition mitten aus der dunkeln Menge heraus sich von gewaltigem Drange zum Bilden erfüllt finden, wie die Carstens, Rauch, Rietschel, Winterhalter, Menzel, Knaus, Makart, Defregger, Böklin, haben im Ganzen noch erfrischender gewirkt. Denn wie jene sich fast durchgängig an schon vorhandene Kunstrichtungen anlehnten, so griffen diese sämmtlich zur Natur zurück, zeigten jene Einfachheit und Ursprünglichkeit der Empfindung, die man, mitten im Schooße der herkömmlichen Bildung oder gar unter bestimmten künstlerischen Ueberlieferungen aufgewachsen, so schwer erringt.

Auch Franz Lenbach, der in der deutschen Bildniß-

malerei eine so auffallende Wendung herbeigeführt, ihr einen ganz neuen Anstoß gegeben hat, gehört zu jenen aus der unbewußten Masse hervorgegangenen, nur durch innern Trieb, nicht durch äußere Anregung zur Kunst geführten Talenten.

Als der Sohn eines Maurermeisters im altbayerischen Markte Schrobenhausen den 13. Dezember 1836 geboren, sollte er das Handwerk des Vaters ergreifen. Zu diesem Zwecke kam er nach Landshut an die Gewerbeschule, wo er denn auch den ersten Unterricht, aber freilich nur im Bauzeichnen empfing, der ihn natürlich sehr wenig anregte. Um so mehr thaten dies die dortigen schönen gothischen Kirchen, wo er die ersten Ahnungen von der Macht und Gewalt der Kunst erhielt. Dort, wenn ein Sonnenstrahl durch die gemalten Fenster fiel und alles lebendig machte, was vorher kalt und todt geschienen, regte sich der Maler zuerst in ihm, und er begriff, daß der Hauptreiz dieser Architektur in den Lichtwirkungen bestehe. Weitere Impulse zur Malerei erhielt er dann durch den Thiermaler Hofner, der nach Schrobenhausen kam, um Studien zu machen. Da fing auch er in Ferien und Nebenstunden an, alles Mögliche nach der Natur zu zeichnen und zu malen, erst Pferde und Kühe wie Hofner, dann Menschen, zunächst seine Geschwister und Mitschüler. Letzteres ward ihm so leicht, so selbstverständlich schien das Treffen, daß er bald solche Bildnisse für alle Welt machen mußte, ja sich nach seinen Begriffen viel Geld damit verdiente. Einige, so sein eigenes und das seines Bruders, beide Knaben von 12—15 Jahren, haben sich erhalten und frappiren auf's Höchste durch die Bestimmtheit ihrer Modellirung in Licht und Schatten, wie durch die große Aehnlichkeit, die jetzt nach fast dreißig Jahren

noch unverkennbar. Es zeigt sich also hier sofort der Kern dieses Talents: die rasche und geistreiche Auffassung des Individuellen an der Erscheinung, dessen was sie von allen Anderen ihrer Gattung unterscheidet. Dann das große technische Geschick; sie sind mit so gewandter Pinselführung hingeschrieben, daß gewiß Niemand auf die Vermuthung käme, wie ihr Autor noch keinen Unterricht genossen, außer den Altarblättern der Kirche kaum irgend welche Bilder gesehen hatte. Endlich die rücksichtslose Energie des Naturells, die sich in der entschlossenen Mache ausspricht, und die es Lenbach später allein ermöglichte, seinem Ideal unbeirrt von Widerspruch und Noth aller Art, ohne jede Concession an den herrschenden verdorbenen Geschmack nachzustreben.

Indeß galt die Malerei als ein zu zweifelhaftes Brod, als daß der Vater jetzt schon auf einen solchen Berufswechsel eingegangen wäre, im Gegentheil mußte der Junge nunmehr als Lehrling bei ihm das Maurerhandwerk praktisch erlernen und selber die Kelle führen, ehe er ihn zu weiterer Ausbildung nach Augsburg an die polytechnische Schule ließ. Er besuchte sie dann, ohne indeß in der Anfertigung von Grundrissen und Voranschlägen irgend welche Genugthuung zu finden, lernte aber von dort aus wenigstens München und seine reichen Schätze kennen. Nach einiger Zeit siedelte er ganz dahin über und trat erst in das Atelier des Bildhauers Sikinger ein, um sich in Kirchenarbeiten auszubilden. Mittlerweile starb aber auch der Vater und er erhielt als Vermögensantheil 1500 fl., die er sofort dazu verwandte, die Akademie zu besuchen, um ganz zur Malerei überzugehen. Sie hatte den durch andauernde Krankheit oft in die Heimath geführten Jüngling dort ohnehin schon immer ausschließlich

beſchäftigt, ſo daß er bereits Genrebilder, Pferdeſtücke und Hunderte von kleinen Bildniſſen gemacht, gelernt hatte, ſich ſelber durchzubringen. Um ſo weniger genügte ihm der akademiſche Unterricht; ſtrebſam und unbefriedigt, wie er es von jeher war, vertauſchte er ihn daher erſt mit dem Gräfle's einem ehemaligen Schüler Winterhalters, und dann bald mit dem Piloty's, der eben ſeine glänzende Laufbahn begonnen. Portraitmaler zu werden hatte er indeß weder früher noch jetzt die Abſicht, ſondern wollte das Sittenbild verſuchen. Und in der That ſchien auch kaum irgend Jemand weniger geeignet, in den ariſtokratiſchen Kreiſen Glück zu machen, in denen ein Bildnißmaler ſich bewegen muß, jenes einſchmeichelnde, glatte, verführeriſche Weſen anzunehmen, das man mit einigem Recht als die erſte Bedingung, um in dieſem Fache durchzudringen, betrachtete. Denn Lenbach war weder hübſch noch friſch, eher abſchreckend als anziehend für Damen, die auch noch lange weder von ihm noch ſeiner Malerei etwas wiſſen wollten.

Noch weniger bekümmerte er ſich um ſie, der jetzt um 1857 zunächſt mit einem Genrebild Aufſehen erregte durch die gänzlich neue, faſt abſtoßende Kühnheit und Urſprünglichkeit naturaliſtiſcher Mache. Es war eine alte Bauernfrau, die in der Erntezeit mit ein paar Kindern bei drohend heraufſteigendem Gewitter in einer jener kleinen Feldkapellen, wie ſie in Bayern überall zu finden, auf den Knieen liegt. Von Phantaſie, neuer Erfindung war nicht viel zu merken bei dieſem wie noch einigen ähnlichen Bildern, die im Grunde blos Zuſammenſtellungen von Modellen waren. Dafür aber ein ganz und gar eigenthümlicher Farbenſinn, welcher Töne in der Natur ſah, auf ſeine Palette übertrug, die, ſo

ächt sie auch erschienen, doch bisher kein Mensch wahrgenommen, und die nun alle Welt fesselten. — Der Ertrag dieser Erstlingsarbeiten lieferte Lenbach die Mittel, seinen Lehrer Piloty bereits 1858 nach Rom zu begleiten. Auf dieser Reise lernte er zuerst die italienische Malerei kennen, die in der Münchener Galerie doch zu schwach vertreten ist, um den herrlichen Niederländern die Waage halten zu können. Der Eindruck war bestimmend für's Leben, denn er machte ihm die tiefe Kluft erst vollständig klar, die zwischen den bunten und schreienden Erzeugnissen unserer koketten und mageren modernen Kunst und der göttlichen Einfachheit und stillen Gluth, der edlen Vornehmheit der alten lag.

Indeß dauerte der Aufenthalt in Rom selber aber blos ein paar Monate, die Lenbach, noch immer der Meinung, Sittenbildmaler werden zu wollen, dazu benützte, einige landläufige Modelle und eine Studie vom Forum Romanum mit dem Titusbogen im Vordergrunde, dem Capitol als Abschluß zu malen. Aus diesen verschiedenen Bestandtheilen componirte er nun ein Bild zusammen, bei dem seine Ciucciaren nur die ziemlich gleichgültige Staffage abgaben.

Alle Anderen hatten bisher diese römischen Ruinen nur mit der kleinlichen, bunten und körperlosen Malerei dargestellt, die bis zum Auftreten Piloty's und seiner Schule in München, wie in ganz Deutschland Mode war. Sie ließ nur sogenannte schöne, d. h. süßliche Farben gelten, so daß ein Conditor- oder Parfümerieladen eigentlich das Ideal dieser besonders aus Düsseldorf und Berlin zu uns gekommenen coloristischen Anschauung war. Stellte sie doch auch Italien mit ächter deutscher Sentimentalität, wenn mög-

lich immer in Rosengluth getaucht dar, nur Rottmann und Preller, Beide aber keine Coloristen, verstanden den Ernst und die Strenge klassischer Formen.

Mit dieser herkömmlichen Romantik und ihrer süß duftenden Färbung brach nun das Bild des jungen Realisten in einer für die zahmen Räume des Kunstvereins wahrhaft unerhörten Weise, indem es mit bewunderungswürdiger Energie den grandiosen Ernst südlicher Natur, wie ihre wunderbare Plastik wiedergab, und so mit den einfachsten Mitteln ganz den Eindruck jener düster erhabenen Trauer hervorbrachte, den das Forum in der brennenden Sonnengluth eines heißen Mittags, wenn die bleierne Atmosphäre des Scirocco erdrückend auf uns lastet, mit ihren eintönig grauen und braunen Tinten und schwarzen Schatten hervorbringt.

Jeder radikale Bruch mit dem Herkömmlichen, Gewöhnten, sei es in welcher Lebenssphäre es wolle, erzeugt eine Art von Entsetzen, weil er Alles in Frage zu stellen scheint. So brachte denn auch dieses unerhörte Auftreten des packendsten Naturalismus ein wahres Erdbeben in der Münchener Kunstwelt hervor, noch ärger schier, als dies kurz zuvor im Bereich der Historienmalerei Piloty's Seni vor Wallenstein's Leiche gethan. Allerdings waren diese Bilder die Marksteine eines totalen Umschwungs: des Niedergangs der romantischen und ihrer Ersetzung durch die realistische Kunst.

Daß der mit solcher Kühnheit auftretende Künstler zwar kein Bauernmaler, denn dazu gebrach es ihm an Phantasie, aber ein großes coloristisches Talent sei, darüber war man indeß bald im Reinen, obwohl ihm seine

Gegner vorwarfen, er male mit Koth und schattire mit Tinte.

Kurz nachher gerieth er mit dem lebensgroßen Bildniß eines beliebten Arztes endlich wieder auf den Weg, den er in der Jugend dunkelm Drange schon eingeschlagen und damit in sein richtiges Fahrwasser.

Auch hier trat die vorläufig noch etwas zu realistische Wahrheit seiner Auffassung dem herrschenden Geschmack auf eine Art entgegen, die nöthigt, ihn, wie er im Portraitfache sich allmählig herausgebildet, näher zu untersuchen. — Um so mehr, als dieser Zweig von jeher mit unseren gesammten socialen Zuständen in genauerem Zusammenhange stand als irgend ein anderer, weil hier das Publikum mit seinen Wünschen viel direkter einwirkt, sich weniger der Initiative der Künstler unterwirft.

Eine wirklich nationale Kunst dieser Art gab es seit Graffs Tod kaum mehr. Unsere bedeutenderen Portraitmaler waren meist aus der älteren französischen Schule hervorgegangen, gehörten wenigstens alle mehr oder weniger ihrer Art von idealisirender Richtung an. Sie suchte die Männer möglichst „interessant“ und „bedeutend“ oder doch stattlich, die Frauen vermittelst Schminke und Bügelstahl zum Glätten der Falten, jung, schön und kokett aufzufassen, kurz, „etwas aus ihnen zu machen“. Darüber ward sie nur zu oft affektirt und unwahr, überdies, Dank den conventionellen Mitteln dieses Verschönerungssystems, einförmig und fad süßlich. Denn die Franzosen haben von Hiacinthe Rigaud, dem Hofmaler ihres großen Königs, bis Dubufe oder Cabanel viele bedeutende Portraitmaler gehabt, aber kaum je einen, der nicht geziert gewesen wäre. Ihre Auf-

faſſung war durchaus repräſentativer, aber weder hiſtoriſcher noch intimer Art, hatte weder mit der Schlichtheit noch dem edeln Ernſt der klaſſiſchen irgend etwas gemein. Die deutſchen Nachahmer nun hatten ſie meiſt noch verflacht, die Sentimentalität den übrigen Unausſtehlichkeiten hinzugefügt, zeigen aber dafür niemals jenes feine Studium der Form, das die Arbeiten der beſſeren Franzoſen trotz des Gemachten der Auffaſſung, trotz des kokett ſchillernden Colorits doch noch ſehr reſpektabel erſcheinen läßt. Sie waren vor allem auch Schnellmaler, da vornehme Leute nicht gerne lange ſitzen. Darum fehlt ihren Bildern der tiefere Reiz bei allem Talent. Beſonders jede Geſchloſſenheit der Stimmung; ganz im Gegenſatz zur alten Kunſt zerſtreut die ihrige und lenkt von der Hauptſache ab, kokettirt mit dem Beiwerk und ſucht uns durch Spitzen und Juwelen, Sammet und Seide über die Leere ihrer Larven wegzutäuſchen.

Dieſer höfiſchen Kunſt, die, mit Ludwig XIV. beginnend, mit deſſen Regiment wie mit der Politik des Empire, dann der ihm folgenden Reſtaurations- oder romantiſchen Periode ſo genau zuſammenhing, hatte, während ſie ſich in Frankreich unterm zweiten Kaiſerreich erſt recht fortſetzte, das Jahr 1848 in Deutſchland den Todesſtoß gegeben, indem es den Realismus zur Herrſchaft brachte. Er war im Grunde nichts als die nothwendige Reaktion, jenes erneute Zurückgreifen auf die Natur, das allemal eintritt, wenn ſich eine Kunſtrichtung ausgelebt hat, und manierirt, ſeelenlos geworden iſt. Der Zeitpunkt aber, in dem ſich die neue, unſerem innerſten, allem Schein abholden Weſen entſprechendere und darum nationalere Richtung durchſetzte, war in den einzelnen Städten Deutſchlands ziemlich

verschieden. In Düsseldorf war Röting ihr erster Vertreter, der hier schon zu Anfang der fünfziger Jahre gleichzeitig mit Knaus der Schule neue Impulse gab. In Berlin hatte Menzel mit allem Genie wohl auftreten, aber niemals durchdringen können, und in Wien vollends blieben die Amerling und Schrozberg noch lange in der Herrschaft.

Die Münchener Portraitmalerei war durch Stieler und Kaulbach beherrscht, jener ursprünglich sehr begabt und in Groß' Schule zu einem tüchtigen, aber jede Form nach der antikisirenden Schablone umbildenden Zeichner, überdies etwas manierirt rosigen Receptmaler erzogen: zum Maler der Grazien, wie die damalige Kunstkritik diese Verwischung alles Individuellen nannte. Hatte sich selbst der seit Lawrence berühmteste internationale Bildnißmaler, Winterhalter, ein ächtes, ungewöhnlich bedeutendes Talent, diesem demoralisirenden Einfluß der systematischen Schmeichelei nicht entziehen können und war, wie der talentvolle Magnus in Berlin, immer flacher und leerer geworden, so vermochte der nicht so geniale Stieler dem natürlich noch weniger zu widerstehen. Kaulbach vollends, der nie Respekt vor der Natur gehabt, ist in seinen Bildnissen ein Muster von koketter Verhöhnung derselben. Bekanntlich macht die Bibel Niemand Geringeren als Jehova selber zum Portraitisten, indem sie ihn den Menschen zu seinem Ebenbilde formen läßt. Obwohl dieser erste Versuch übel genug gerathen, folgte unsere Malerei diesem Beispiel und suchte ihn auch möglichst göttlich darzustellen, jede Schneidermamsell in eine Venus, den Herrn Geheimen Justizrath zum Jupiter und alle Lauwasserpoeten in Apolle umzuwandeln. Selbst die sonst so einflußreiche Photographie vermochte dies System

nicht zu erschüttern. So tief sitzt die in der Eitelkeit wurzelnde Idealisirungswuth des Geschlechts auch heute noch, daß sie ja sehr bald selbst das Lichtbild durch ihre Retouchen um den größeren Theil seiner indiskreten Aufrichtigkeit brachte!

In diesen ganz demoralisirten Geschmack hinein kam nun Lenbach mit seinem Erstlingsbild, in dem er ein fast photographisches Auge bewährte, die Persönlichkeit schmucklos nüchtern, aber mit dem stärksten Lebensgefühl, der größten Unbefangenheit und zugleich mit einer unerhörten plastischen Energie und stofflichen Wahrheit wiedergab. Das Geschrei über solche Frechheit war wo möglich noch ärger unter den Künstlern als beim Forum, so daß das Publikum trotz seiner angeborenen Sympathie für das greifbar Wahre dieselbe kaum zu äußern wagte!

Bei dieser Gelegenheit lernte ich den so viel Aufsehen machenden Neuling endlich persönlich kennen, nachdem ich mich desselben in der Presse mit Wärme angenommen. Mit seinen nichts weniger als zuvorkommenden Manieren machte dieser unter zwei ungeheuren Brillengläsern seltsam durchdringend hervorblitzende und doch so nachdenkliche Blick des geistvollen braunen Mephistokopfes auf schlanker, elastischer Figur, das schlichte, unscheinbare, stolz-bescheiden ablehnende und doch kühne, selbstbewußte Wesen, die ganze gleichgültige und wegwerfende Art der Dialektik des jungen Mannes einen augenblicklichen Eindruck. Man sah, daß er weder an sich, noch an der Gegenwart irgend ein Genügen fand, es war die vollste Unbefriedigung einer idealen, das Höchste von sich und der Welt verlangenden Natur in ihm; arm wie eine Kirchenmaus hätte er doch das Geschenk eines

Königreichs mit derselben Gleichgültigkeit angenommen wie abgelehnt. Den fascinirenden Einfluß dieses entschiedenen Charakters, jener natürlichen Vornehmheit, die mit seltener Selbstbeherrschung immer kühl und gelassen, niemals aufgeregt oder leidenschaftlich erschien, und der man dennoch die innere Gluth bei der äußeren Kälte anfühlte, empfanden Andere sogar mehr als ich. So Paul Heyse, der, hochgebildet und von der vollendetsten Salonfähigkeit, doch alsbald eine lebhafte Sympathie für diesen merkwürdigen Altbayer empfand und ihm ein wahrer und aufopfernder Freund geblieben ist.

Dem rastlos strebenden Geiste Lenbachs genügte indeß schon seit Rom der Piloty'sche Naturalismus nicht mehr, die innere Nüchternheit der modernen Malerei scharf herausfühlend, warf er sich auf das Studium der alten Meister, von denen er jetzt alle Halbjahre einen anderen verehrte, und sich dann auch seiner Technik mit unglaublicher Geschicklichkeit bemeisterte, indem er zugleich bei jedem neuen Bildniß sich ein neues coloristisches Problem zu stellen suchte. So cultivirte er jetzt Rembrandt, wie später Velasquez und Tizian. Das gefiel aber nun den Damen, die er malen sollte und die sich so rosig wie sie Stieler geschminkt sehen wollten, ganz und gar nicht, wenn er sie in Rembrandt'schem Halbdunkel wiedergab, und man hatte alle mögliche Mühe, das Publikum an diese ganz neue Malerei zu gewöhnen. Denn nicht nur, daß diese vom conventionell gefärbten wie dem roh naturalistischen Standpunkt allmählig abgekommen, so hatte sie sich auch darin an die Alten angeschlossen, daß sie die Menschen ganz so zu geben suchte, wie sie sind, und sie nicht nach einem gewissen Schönheitsideal umformte. Solches Ausplaudern

ihres geheimsten Wesens entsetzte wie gesagt besonders die Frauen, und es brauchte viele Jahre, auch weit größere Geschicklichkeit und künstlerische Bildung des Meisters, bis die Leute dahinter kamen, daß sie so eigentlich viel interessanter aussahen, als wenn man sie unverschämt schmeichelte und ihnen überdies auch noch ein geziertes Wesen andichtete.

Was aber an Lenbach selber am meisten auffiel, war, daß er, der keine Erziehung, wenig Unterricht genossen, niemals die Welt kennen gelernt, sich doch so rasch in sie zu schicken, sie zu verstehen und die Menschen, die ihm begegneten, mit so durchdringender Kenntniß zu beurtheilen lernte. Wie er ihnen mit dem Pinsel niemals schmeichelte, so behielt er auch im persönlichen Verkehr durchaus jene stolze Selbständigkeit, die er zu keiner Zeit seines Leben verleugnet hat. Dennoch war in der von aller Eitelkeit freien, schlichten Art des Mannes etwas, das die Meisten für ihn gewann, weil sie der Eifer mit fortriß, mit dem er jede neue Aufgabe auch als ein neues künstlerisches Problem behandelte und sie so für die glückliche Lösung mit interessirte.

Indeß kam das Gefallen an dieser doch erst viel später und das allgemeine Urtheil lautete einstweilen nur: Lenbach sei ein Genie, male aber abscheulich. Jedes neue Portrait, das er ausstellte, bewährte die Kraft seines Talents nur durch das neue Entsetzen, das es erregte, den erbitterten Kampf, den es herbeiführte zwischen uns, die wir ihn vertheidigten, und der Masse der Künstler und Laien, die sich gegen die Octroyirung einer so gründlich andern Art zu sehen, wehrten.

Der arme Lenbach aber hatte Noth, nur Jemand zu finden, der sich dazu hergab, als Rembrandt den Be-

schauern servirt, ein Gegenstand vierwöchentlichen Abscheus für das ganze Kunstvereinspublikum zu werden. Von Honorar war ohnehin kaum die Rede, obwohl er gerade in dieser Zeit einige seiner bewunderungswürdigsten dicht an die Classicität hinstreifenden Köpfe malte, deren feine Durchbildung er später nie mehr erreicht hat. So hätte er denn trotz aller Bewunderung verhungern können, wenn ihn nicht 1859 ein Ruf an die Kunstschule nach Weimar zugleich mit Ramberg und Böcklin gezogen. Er verließ die kleine Residenz und die Schulmeisterthätigkeit aber schon nach anderthalb Jahren, gleich unbefriedigt von beiden und durch den ruhelosen Böcklin in seinen technischen Traditionen vollends irre gemacht. In dieser Zeit war es der Baron Schack, der ihm durch den Antrag, nach Rom zu gehen, um Copien verschiedener berühmter Bilder zu machen, seinen brennendsten Wunsch erfüllte. Denn darüber war er schon lange mit sich im Reinen, daß nur ein besseres Studium der alten Kunst der unseren aufhelfen könne.

Er blieb nun einige Jahre in Italien und entzückte uns dort bald durch eine Anzahl Nachbildungen, die an feinem Verständniß der Eigenthümlichkeit und geschickter Wiedergabe der verschiedensten Meister wohl unübertroffen, jetzt einen wahren Schatz der berühmten Galerie seines Mäcens bilden. Tizian und Rubens, Velasquez und Giorgione hat er mit gleichem Zauber nachgeschaffen, schwerlich ist irgend ein Anderer mit solcher Schärfe in alle Feinheiten ihrer Technik eingedrungen. So könnte z. B. seine „himmlische und irdische Liebe" nach Tizian sicherlich überall als Original passiren, nur daß er in der Festigkeit der Zeichnung die Alten allerdings nicht erreicht.

Hier beim Studium dieser klassischen Muster bildete er nun die eine Seite seines Talents, das außerordentliche technische Geschick, das überaus feine künstlerische Gefühl aus, die ihn nicht nur alle kleinen Detailreize in der Natur wie an Kunstwerken so rasch herausfinden, die ganze Poesie ihrer Contraste wie technischen Mittel eben so scharfsinnig ausspüren, als mit überaus großem Geschick nachbilden ließ. — Lenbach's Phantasie äußert ihre Thätigkeit gleichsam mikroskopisch in der Concentrirung auf einen Punkt, eine Person, eine Methode, und ist hier unerschöpflich. Besonders findet er seine Welt im Auge und der Nachbildung seines flüssigen Krystalls mit einer Zartheit und einem Lebensgefühl, daß fast jeder Andere roh daneben erscheint. Und dabei gibt er sich auf's Genaueste Rechenschaft über die Anwendung seiner künstlerischen Mittel, wie er denn niemals naiv, sondern von Hause aus durchaus reflektirend und bewußt war.

Angesichts der Vereinigung aller möglichen Kostbarkeiten in den herrlichen italienischen Palästen und ihrem harmonischen Reichthum fiel ihm denn auch zuerst auf, daß jedes wirklich gut gemalte, d. h. klassische Bild nicht nur die Nachbarschaft jedes andern, sondern ebensowohl auch die der kostbarsten Dinge aller Art, von Juwelen, Antiken, Bronzen, Sammet und Seide, Gobelins vertragen konnte, ohne in seiner Wirkung beeinträchtigt zu werden.

Die seinigen so weit zu bringen, daß sie solche gefährliche Umgebung auch ertrügen, das ward fortan das Ziel seines Lebens. Und man muß gestehen, daß er es wenigstens annähernd erreicht hat.

Es gelang ihm das zum ersten Male mit dem Por-

trait des Malers L. v. Hagn, welches er, nach drei Jahren des eifrigſten Studiums wieder nach München kommend ausſtellte. Dießmal zu allgemeiner Bewunderung. Bei ihm wandte er wiederum, nur erfolgreicher, jenes uns durch das Unmaleriſche des modernen Koſtüms ſo nahe gelegte Syſtem an, alle Nebendinge im dämmernden Helldunkel verſchwinden zu laſſen, die volle Lichtfülle nur auf den Kopf zu ſparen und durch ſolche Concentration jene Harmonie und geſchloſſene Wirkung zu erreichen, welche das erſte Erforderniß deſſen iſt, was man ein „Bild" nennt.

So viel Beifall dieſes Werk ihm aber auch eingetragen, ſo litt es ihn doch noch nicht in Deutſchland, ſondern er ging bald wieder nach Italien, um abermals ein Jahr in Florenz zuzubringen. Von dort beſuchte er 1867 Spanien und ſandte ſeinem Gönner Schack auch aus der Madrider Galerie einige der ſchönſten Perlen, ſo Tizians großes Reiterportrait Carls V. und mehrere Velasquez, denn ſelbſt bei der Auswahl ſeiner Copien hatte er ſich vorzugsweiſe an portraitartige Leiſtungen gehalten. In Madrid malte er, wie vorher in Florenz, auch mehrere Aufſehen machende Bildniſſe, ſo das des Marſchalls Narvaez u. a. m. Von dort durch Schack abgeholt, bereiſte er mit dieſem dann noch ganz Spanien.

Als er vor etwa achtzehn Jahren endlich zurückkam, war vom einſtigen Naturaliſten freilich nichts geblieben, der am Beſten aller Zeiten gebildete Meiſter in ſeiner ganzen Eigenthümlichkeit aber fertig. Man kann ſeine Bilder nun wirklich unter ſolche von Tizian, Velasquez oder Rembrandt hängen, ohne daß ſie aus denſelben herausfallen, wie eine aufgedonnerte Köchin unter Prinzeſſinnen, was das unaus-

bleibliche Los fast aller seiner Vorgänger wäre. Sehr komisch und ein nicht geringer Beweis der Verkommenheit unseres modernen Geschmacks ist, daß man auch jetzt noch dem Künstler selbst von Seite der landläufigen Kritik hauptsächlich zum Vorwurf machte: daß er so sehr jenen Klassikern gleiche!

Er steht ihnen aber nicht nur im Colorit nahe, ist kein Nachahmer des Einen oder Andern, sondern beweist seine congeniale Natur vor Allem in der Art seiner Auffassung und Wiedergabe der Persönlichkeit, die durchaus an das bewunderungswürdig Anspruchlose und Natürliche, an jene edle Unbefangenheit eines Rafael, Tizian, Velasquez erinnert. Wenn die moderne Malerei seit Vandyk die Menschen gewöhnlich so gibt, wie sie aussehen, wenn sie sich beobachtet wissen, so faßt sie jene auf, als ob wir sie, sei's im Gespräch oder allein belauschten. Diese vollkommene Abwesenheit repräsentativen Gebahrens, die Enthüllung des innersten Wesens, der Blick in's Herz hinein, das ist von jetzt an der Hauptvorzug der Lenbach'schen Kunst. Sie weist zugleich in ihren Mitteln die ganze vornehme Zurückhaltung und nachläßige Grazie der Alten, das feinste Raffinement ihrer Technik auf. So vor Allem den Zauber ihres tiefen Helldunkels, das durch Piloty und seine Schule überhaupt erst in die deutsche Malerei gekommen, nächst derem Meister selber aber hauptsächlich durch Lenbach und Makart ausgebildet worden ist.

Daß man aber die tiefste Eigenthümlichkeit des Menschen nicht aussprechen kann, ohne sie auch zu verstehen, das braucht wohl keiner weiteren Auseinandersetzung. Und so finden wir denn auch den gleichgültigen Altbayer als

einen der schärfsten Menschenkenner wieder, denen man begegnen kann.

Gleich seine ersten Bildnisse nach der Rückkehr erregten ein so großes Aufsehen, daß ihm nun Aufträge von allen Seiten zuströmten und er besonders in Wien fast noch heimischer als in München wurde. Von 1872—74 daselbst festgehalten, glänzte er auf der dortigen Weltausstellung durch eine ganze Reihe von Werken der verschiedensten Art, unter denen sich die Bildnisse der beiden Kaiser von Deutschland und Oesterreich befanden.

Indessen kann nicht verschwiegen werden, daß gerade diese weniger glückliche Leistungen waren. Lenbach ist einmal nicht für repräsentative Malerei gemacht und bleibt hier weit hinter dem Geschmack des Arrangements und der sicheren Meisterschaft der Zeichnung mancher Franzosen zurück, die er an Seele wie feinem Farbensinn doch oft übertrifft. Jene ist überhaupt seine größte Schwäche, tritt oft störend heraus. Seine Modellirung hat nicht die wunderbare Festigkeit eines Velasquez oder Holbein, läßt bisweilen das Knochengerüste hinter dem in der Carnation lebendig pulsirenden Blut vermissen. Wie Lawrence malt er eigentlich blos den Kopf gut, pflegt schon die Hände sehr zu vernachlässigen und die Figur vollends im Helldunkel verschwimmen zu lassen. Darum, und weil er Uniformen und Orden, Spitzen und Juwelen mit anscheinend gleichgültiger Nachlässigkeit behandelt, obwohl er ihre malerischen Reize sehr wohl zu benutzen versteht, wird er nie in dem Sinne Hofmaler werden, wie sein berühmter Vorgänger Winterhalter es war, Angeli jetzt ist. Auch weil er weder schmeichelt, noch überhaupt große Dekorationsbilder zu machen im Stande ist oder so

schnell arbeitet, als es die so sehr in Anspruch genommene Zeit der meisten Monarchen verlangt.

Um so weniger wird er aber in der eigentlichen Seelenmalerei übertroffen. So sind seine Bilder eines Moltke, Gladstone, Döllinger, Liphart, Helmholtz, Lachner, Richard Wagner, Liszt, Piloty, Paul Heyse ꝛc. Musterbilder feiner, in's Tiefste gehenden Charakteristik, haben eine überzeugende Kraft, daß sie sich mit der historischen Persönlichkeit vollkommen decken, ja diese uns in einer Weise klar machen, wie es die Schrift niemals vermöchte.

Besonders ist sein Moltke ein wahres Meisterstück. Man sieht sich der seltensten Vereinigung von Ueberlegenheit des Geistes und furchtbarer Willenskraft, adlerartigem Scharfblick gegenüber und verkennt doch die Feinheit und Zurückhaltung dieser Natur keinen Augenblick. Ebenso klar springt uns das jesuitisch Angehauchte bei Döllinger, wie der feinsinnige Kunstkenner und Sonderling bei Liphart entgegen. In Helmholtz ist der Typus des keine Autorität kennenden deutschen Forschers und Lehrers ebenso energisch ausgeprägt, als in Liszt das Magierhafte, in Wagner die verzehrende Unersättlichkeit des künstlerischen Genies, die Mischung von unerhörter Willenskraft und bald liebenswürdiger, bald geistvoller Impertinenz.

Mehr anziehend als eigentlich schön, — dazu zeichnet er zu unsicher — erscheinen seine in dieser Periode gemalten Frauen, denen er dafür einen tiefen geistigen Reiz zu geben vermag, der sie uns wenigstens interessant macht. Speziell ist er ein wahrer Virtuose in der Wiedergabe jener internationalen, bald künstlerischen, bald diplomatischen Damen, die eine Art von Freimaurerei durch ganz Europa

bilden, heute in Paris und morgen in Rom oder Petersburg glänzen, jedenfalls aber ein reiches Leben schon hinter sich haben. Ueber sie gelingt ihm bisweilen alle Magie, all' das Mysterium, den berauschenden Duft zu breiten, der sie so verführerisch erscheinen läßt. Dabei versteht er sehr wohl, allen Nebendingen ihren Gehalt an malerischem Reiz abzusehen und, wenn er gerade will, auch zu verwerthen, sie aber doch so zu behandeln, daß seine Bilder keiner bestimmten Zeit anzugehören scheinen, niemals außer Mode zu kommen in Gefahr sind, in hundert Jahren ihre fesselnde Wirkung ebenso behalten werden wie heute. Leider hat der mit seiner Technik beständig wechselnde Künstler in dieser Zeit der Plastik seiner Bilder oft durch einen dünnen fast nur lasirenden Farbenauftrag geschadet, der das gesunde Impasto eines Velasquez oder Titian mehr als billig vermissen läßt.

Mit dem ersten, im Auftrag der Nationalgalerie 1879 gemalten Bildniß von Fürst Bismarck tritt Lenbach in eine neue Periode, da er von da an seinen Namen ebenso mit dem unseres großen Staatsmannes verknüpfte, als Van Dyk den seinen mit dem Carls I., Holbein mit Heinrich VIII., oder Kranach mit dem Luthers. — Die zahlreichen seither entstandenen Bildnisse des Kanzlers würden denn auch ausreichen, seinem Namen die Unvergänglichkeit zu sichern, auch wenn er ihnen nicht noch die Moltke's und einer Reihe der berühmtesten Zeitgenossen angereiht hätte. Offenbar war sein kluges, ja schlaues und gleichzeitig derbes, gerades, mannhaftes Wesen dem Fürsten sympathisch, da er ihn öfters um sich litt und ihm sogar gestattete, ihn beim Arbeiten in seinem Zimmer zu malen, ihn da wie bei Tisch und sonst in Varzin zu beobachten,

wenn er auch vielbeschäftigt, wie er es ist, sich begreiflich nur sehr selten und vorübergehend zum eigentlichen Sitzen bequemte. Das genügte indeß diesem scharfen Beobachter vollkommen, um eine Reihe von Bildern herzustellen, die den Fürsten bei allen möglichen Gelegenheiten, als Redner auf der Tribune, lesend, spaziren gehend, bei Tisch, in der Familie, vorführend, ein wahrer Schatz für die Nation geworden sind, neben dem im Grunde alles Andere was Lenbach noch sonst gemacht in den Hintergrund tritt. Er selbst, der sich sonst gewiß nicht leicht imponiren läßt, gesteht voll leidenschaftlicher Begeisterung für den großen Mann wie er es ist, dennoch ein, daß er bei ihm immer eine Art Empfindung habe wie das Karnickel beim Löwen. Es ist das eine Bescheidenheit, vor der gewisse freche Parlamentarier allerdings schon durch ihre unermeßliche Ignoranz geschützt werden. — Jenes erste Bismarckbild nun zeigt uns den Fürsten als Kniestück, aufrecht stehend, den Blick geradeaus auf den Beschauer gerichtet, die Hände mit dem Filzhut vor sich auf die Lehne eines rothbraunen Stuhles gelegt, im schwarzen Hauskleid mit weißer Halsbinde. Er ist offenbar Jemandem zuhörend gedacht und der Blick liest demselben die Gedanken schon vom Munde ab, besonders die, welche er gar nicht verlauten läßt. Die durchdringende Ueberlegenheit des Geistes ist so unzweifelhaft ausgesprochen als möglich und wird noch mächtig vermehrt durch das tiefe Dunkel, aus dem der auf mächtigen Schultern sitzende Kopf auftaucht. Daß das ein großer Staatsmann und Landebelmann zugleich ist, aber ganz gewiß kein Professor oder Künstler, das sieht man auf der Stelle. Ja selbst der „barbare plein de genie et d'astuce", den ihm der kleine Thiers in seinem

Aerger nachsagte, ist nicht zu verkennen in dieser urdeutschen, mächtigen Erscheinung. Ein andermal stellt er ihn sitzend dar, aber so wie der Moses des Michel Angelo sitzt, d. h. jeden Augenblick bereit aufzuspringen und sich auf den Gegner zu stürzen, wie schon die geballte Faust zeigt. Das wuchtige, überwältigende Wesen des Kanzlers ist hier wunderbar ausgesprochen, die Augen blitzen unter dem großen Schlapphut mit vernichtender Energie hervor, die gewaltigste Willenskraft, Trotz und Stärkebewußtsein sprechen aus dem Kopf.

Brachte der Meister mit diesen Bildern beschäftigt einen guten Theil der Jahre 1879 und 1880 in Berlin zu, so hatte er sich doch auch in München so prachtvoll eingerichtet, wie nie ein Künstler vor ihm. Muß man doch erst durch zwei große, mit allen möglichen Kunstschätzen, eigenen und fremden Arbeiten angefüllte Ateliers passiren, ehe man in das gelangt, wo er zu arbeiten pflegt und wo man sich von einer Unzahl berühmter Zeitgenossen umgeben findet, wo aber auch die köstlichsten Gobelins die Wände verzieren, herrliche alte Bilder, selbst von Titian, antike Skulpturen, Schnitzereien, kostbare Stoffe und Möbels den Raum ausfüllen. Dennoch lockte es ihn nach ein paar Jahren wieder nach Rom. Den Anlaß dazu gab ein Bildniß Papst Leo's XIII., das ihm bestellt worden war. Seiner Gewohnheit gemäß nahm er den Papst gleich von verschiedenen Seiten, wie er es vorher mit Bismarck und Moltke gethan, so daß er seine Modelle förmlich auswendig lernte. Er miethete in der ewigen Stadt übrigens sofort eine ganze Etage im prachtvollen Palast Borghese, und bald strömte alle Welt zu ihm, so daß oft Dutzende von Equipagen unten am Thor hielten, um seinen europäischen Ruf zu bezeugen.

Da wurde denn zuerst das Papstbild fertig, das zwar alle Welt, nur nicht das Original entzückte, offenbar nicht wegen zu wenig, sondern wegen zu viel Wahrheit. „Wer wäre klug und fände in Rom nicht seinen Meister" denkt man unwillkürlich zuerst, wenn man das feine, blasse, fleisch- und blutlose Gesicht sieht, mit den durchdringenden Augen, der mächtigen Stirn über der Adlernase und jenem gewinnenden Lächeln, das mehr verschweigend als versprechend, einem Abendsonnenstrahl gleicht, der mit seinem rosigen Licht einen Granitfelsen übergießt. Das ist kein einzelnes Individuum mehr, das ist ein Stück tausendjähriger Weltherrschaft, das man da vor sich hat!

Daß sie noch einmal wiederkehren werde, glaubt indeß der geistvolle Mann mit dem Zug trüber Resignation auf dem Gesicht offenbar selbst nicht mehr. Noch deutlicher ist indeß das „Sint ut sunt aut non sint" auf demselben ausgesprochen. Er und viele nach ihm werden fallen, aber sie werden niemals transfigiren, die Tragödie wird nie zur Posse werden, das kann man hier sehr deutlich lesen. Leo XIII. ist kein Held wie die Innozenze und Gregore, aber er ist auch sicherlich kein unwürdiger Enkel der Welteroberer, im Gegentheil der offenbare Erbe ihrer Traditionen.

Einstweilen freut man sich, daß wir einen Künstler besitzen, der so sehr Geschichtschreiber ist, daß er uns den unbedingten Glauben an die Wahrheit dessen einflößt, was er erzählt. Mit welcher Meisterschaft und leichten Sicherheit scheint das Alles hingeschrieben! Neben diesem Papstbildniß würde der berühmte Pius VII. des David sehr ledern aussehen, besonders ob der hier ganz wunderbar reich und vornehm zugleich gelungenen Färbung. Wie das fast asch-

farbige und doch geheimnißvoll leuchtende Gesicht durch das Dunkelroth des Sammtkragens und das Hellroth des Vorhangs nebenan wie durch das Weißzeug gehoben wird, das ist des größten Meisters würdig.

Ueberaus interessant war es im Atelier des Ende 1884 von Rom zurückgekehrten Meisters die beiden Portraite Bismarck's und des Papstes nebeneinander zu sehen, von denen das Erstere für Letzteren bestimmt war. Man sah zwei seit einem Jahrtausend sich beständig bekämpfende Welten in diesen zwei Männern verkörpert sich gegenüberstehen! Ueberdies mit einer Wucht und Energie, mit einer kalten Verachtung alles Nebensächlichen und einem Verständniß der welthistorischen Bedeutung dieser Männer wiedergegeben, daß man im Angesicht dieser Portraits Lenbach auch den größten Historienmalern zuzählen möchte, die wir dermalen besitzen. Dabei bietet die vollkommen kalte Ruhe des wie ein Duellant, der die Kugel des Gegners erwartet, dastehenden Kanzlers in ihrem stolzen Kraftbewußtsein den merkwürdigsten Gegensatz zu dem nervös beweglichen, aber nicht weniger Selbstbeherrschung zeigenden Gesicht des Papstes, das den klugen und weltgewandten Italiener beim ersten Blick erkennen läßt. —

War aber der Gegensatz zwischen Papst und Bismarck der denkbar größte, so war er kaum weniger auffallend zwischen Bismarck und Moltke. Denn bei diesem war die Verbindung von Soldat und Gelehrten ebenso vortrefflich ausgesprochen als bei Bismarck die vom Landedelmann und genialen Staatslenker. Offenbar ist es die Macht und Wucht des Temperaments, die Stärke der Intuition, die letzteren ohne lange Ueberlegung immer das Richtige treffen läßt.

Beim Marschall sieht man dagegen die ungeheuerste Willenskraft in den Dienst der kältesten Berechnung gestellt. Aber man sieht auch gleich, daß der Sieger von Sedan und Sadowa niemals eine so außerordentlich volksthümliche Figur werden könnte wie Bismarck es ist.

So wird denn Niemand verkennen, daß Lenbach vor allen Dingen ein Charaktermaler sei, der in der Wiedergabe bedeutender Männer von den wenigsten Modernen erreicht, von Keinem übertroffen wird.

XIII.

Alfred Rethel.

Die anscheinend erbarmungslose Kälte, mit der die Natur ihre schönsten und glänzendsten Bildungen ebenso gleichgültig verbraucht als die gemeinsten, hat etwas Empörendes für die Betrachtung. Scheint doch eine unerhörte Grausamseit, ein dämonischer Hohn über die edelsten menschlichen Bestrebungen darin zu liegen. Jedenfalls macht es erklärlich, daß man weit früher an einen Teufel als an einen Gott geglaubt hat. Warum, frägt man sich, mußten ein Rafael, Mozart oder Schiller so früh sterben und so viele Pfuscher neben ihnen zur Qual der Menschheit leben bleiben? Man muß alt werden, alle Enttäuschungen und Entsagungen durchgemacht haben, welche die Jahre auch dem Glücklichsten nicht ersparen, bis man begreift, daß die Götter den liebten, den sie früh abgerufen! Und wer sagt uns denn, ob ein Rafael oder Mozart nicht wirklich ausgelebt hatten, als sie diese Erde verließen, der sie so unsäglich Schönes für Jahrtausende geschenkt? Kömmt es denn auf die Länge oder nicht vielmehr auf die Fruchtbarkeit des Lebens an? Die früheften Blüthen fallen auch zuerst ab, hatten Rafael oder Mozart

nicht ſchon ein langes Leben hinter ſich in einem Alter, wo Andere kaum anfangen?

Auch Alfred Rethel gehört zu jenen begünſtigten Naturen, deren Entwicklung eine unbegreiflich raſche, denen vergönnt war, ſchon im früheſten Jünglingsalter vollendete Werke zu ſchaffen und die der innere Trieb mit ſolch geheimnißvoller Sicherheit führte, daß ſie nicht einen Augenblick vom Weg abirrten, den ihr Talent ihnen vorgezeichnet. Aber die Flamme des Genies brannte zu ſtark in dieſer feinen Natur, der gewaltige Geiſt mußte dieſen zarten Körper früh verzehren. Niemand, der Rethel je geſehen, konnte nur einen Augenblick daran zweifeln, daß das ein ungewöhnliches Menſchenbild ſein müſſe, eine Organiſation von ſeltener Feinheit und Schönheit, einer von jener herrlichen Tafelrunde, die vorzugsweiſe geſchaffen war zum Ritt in's alte romantiſche Land der Poeſie. Dieſe elegante, ja zierliche Figur mit dem vollendet-ſchönen Kopf hatte etwas durchaus Ariſtokratiſches an ſich, jene gewiſſe Unnahbarkeit, wie ſie frühe Gewöhnung den Fürſten mittheilt oder die ſie wenigſtens in Romanen zu zeigen pflegen, wie ſie die ächte Hoheit des Geiſtes aber immer in ihren Beſitzern ausprägt. Er war ganz und gar einer von jenen Gezeichneten, denen der Dämon des Genies ſchon auf der Stirne geſchrieben ſteht. Und doch gab es nichts Natürlicheres und Anſpruchloſeres als dieſen Mann. Ernſt, ruhig und gemeſſen, voll Herrſchaft über ſich, niemals laut oder lärmend, zeigte er dasſelbe ſtrenge Stylgefühl, das ſeinen Arbeiten ſolch ſeltenen Reiz verleiht, auch in ſeinem Benehmen, das vornehm gelaſſene Weſen ſchien ihm angeboren und ein gewiſſer träumeriſcher Reiz, der in ſeinem Blick und in ſeiner Unterhaltung hervorleuchtete,

vermehrte seine ungesuchte Anziehungskraft, „doch eine Würde, eine Höhe entfernte die Vertraulichkeit". Das blasse feine Gesicht mit dem herrlich geformten Bau, zarten Teint, den hohen, das Auge halb verhüllenden Augenlidern, die schmalen Wangen, die kühne aber edle Nase, der fein zusammengepreßte Mund, das energische Kinn, der bald scharf und überlegen beobachtende, bald in sich versunkene Blick bildeten eine Erscheinung von so auffallender Grazie, daß sie ihre Wirkung um so weniger verfehlte, je gleichgültiger der Besitzer derselben dagegen zu sein schien. In der That habe ich bei Rethel nie Spuren von Koketterie bemerkt, es wäre denn in der seinem ganzen adeligen Wesen entsprechenden Sorgfalt seines Anzugs, die mit einer Natur ganz harmonirte, welche alles Unreine von sich stieß und das genaue Gegentheil genialer Liederlichkeit darstellte, obwohl sie durchaus nicht ohne Excentricität, ja hoher Leidenschaft fähig war.

Dieses zugleich so vornehme und doch so liebenswürdige, so geniale und doch so anspruchslose Wesen hat Rethel hauptsächlich von der geliebten Mutter geerbt, einer höchst geistvollen, phantasiereichen Frau, die es besonders liebte, den Kindern Märchen oder auch aus ihrem vielbewegten Leben zu erzählen, und an der er mit rührender Zärtlichkeit hing. Ich selbst erinnere mich, wie er gesprächsweise erwähnte, daß er entfernt von der Stadt auf einem einsamen, von wilden Hunden bewachten großen Gehöfte aufgewachsen sei, dem oft in kalten Winternächten die Wölfe genaht. Es war das Haus Diepenpend bei Aachen, wo er am 15. Mai 1816 als der Sohn eines Fabrikbesitzers geboren ward. Dieser, im Elsaß gebürtig, als französischer Beamter nach Aachen gekommen, hatte dort die ob ihrer Schönheit und Liebens-

würdigkeit sehr gefeierte Tochter eines reichen Kaufmanns kennen gelernt und geheirathet. Später legte er auf den Wunsch des Schwiegervaters sein Amt nieder und errichtete eine Fabrik in jenem Gehöfte. Als einmal der Kaiserin Josephine ein Fest in Aachen gegeben ward, dem das Rethel'sche Ehepaar beiwohnte, zerstörte unterdessen eine Windhose in wenigen Minuten das ganze auf einem Hügel am Waldrand stehende Eigenthum. Dies wie die unaufhörlichen Kriegszüge wurde den Kindern von der Mutter früh erzählt und hatte ohne Zweifel einen starken Einfluß auf die Sinnesrichtung des Knaben, bei dem sich der Beruf zur Malerei schon sehr früh zeigte. Schwächlich von Haus aus hatte er auch noch beständiges Unglück, fiel in jeden Graben, den er überspringen wollte, stürzte vom Pferde, auf das ihn ein Hausfreund gesetzt und brach den Arm, dann ward er von einem Wagen überfahren, am Hinterkopf verletzt und dadurch lange Zeit harthörig, so daß er von der Schule wie von dem Umgang mit andern Kindern ausgeschlossen blieb. Da gab ihm denn die Mutter selber Tafel und Griffel, später Bleistift und Papier in die Hand, als er durch dieß Schicksal noch mehr auf die Entwicklung seiner malerischen Fähigkeiten sowie auf die Vertiefung seines Sinnes überhaupt angewiesen wurde. Natürlich malte er zuerst, was ihm die Mutter mit so viel Lebendigkeit erzählt hatte, die Kriegszüge der Franzosen, ihre Flucht und die Verfolgung der Verbündeten, Kosaken spielten in seinen ersten Compositionen eine Hauptrolle, überhaupt Kampfesszenen aller Art. Als er dreißig Jahre später seine Schlacht von Cordova vollendet, sagte er zu seinem ihn besuchenden jüngeren Bruder: „Von frühester Jugend an zum Schlachtenmaler bestimmt, ist dies

das erste Schlachtenbild, welches ich ausgeführt habe!" Dann malte er die Kämpfe der Griechen mit den Türken, eine ganze Mappe voll dieser Kindercompositionen hat sich noch erhalten. Lebhaft, wie er es war, liebte er mimische Darstellungen. So trifft einmal eine Hausfreundin den zehnjährigen Jungen im Hof mit einem Strohkranz auf dem Kopf, wie er eben eine Tonne besteigt und sich von derselben hinunterfallen läßt. Aber Junge, was fängst du an? Ich wollte Sappho, die sich in's Meer stürzt, darstellen, und da habe ich mir es selbst vorgemacht! Diese Composition hat sich noch erhalten und zeugt wie alle andern von entschiedenem malerischen Talent wie finniger Naturbeobachtung.

Seiner Kränklichkeit halber konnte er die Schule nur spät und selten besuchen, so daß sein Unterricht sehr lückenhaft blieb. Dagegen ging er schon früh in die Zeichnungsschule eines Franzosen und Schülers von David, wo er so viel Fähigkeit zeigte, daß ein Hausfreund es bei den Eltern durchsetzte, ihn Maler werden zu lassen. Seine Compositionen wanderten nach Düsseldorf und erregten dort Aufmerksamkeit, so daß er sehr früh, schon 1829, dorthin kam, wo er alsbald ob seines glänzenden Talents auffiel, ja das Wunderkind der Akademie wurde, wie Wolfg. Müller von Königswinter in seinem interessanten Buche über den Maler sich ausdrückt. In demselben Jahre zogen seine Eltern, die ihr Vermögen verloren hatten, nach Wetter a. d. Ruhr, wo der Vater am Eisenwerke des Hrn. Harkort eine Stelle erhalten hatte. Hier brachte der Knabe regelmäßig seine Ferien zu und sein Kommen war immer für die ganze Familie eine Festzeit, da er überaus liebenswürdig und geistreich, auch voll fröhlicher Lebenslust war. Oft saß er um-

geben von blühenden Mädchen und sang zur Guitarre Polenlieder oder seine rheinischen Sagen.

War Rethel seiner ganzen Art nach entschieden Rheinländer, so mußten schon seine ersten Jugendeindrücke in jener Blüthezeit der Romantik bestimmend für ihn werden, darum drehte sich denn auch ein guter Theil seiner frühesten Compositionen um Rheinsagen. Nicht minder wies ihn seine Geburt in Aachen alsbald auf Carl den Großen und jene Periode der Einführung des Christenthums in Deutschland hin.

Als er an die Akademie kam, war die Schule noch ganz vom Einfluß Schadow's beherrscht, der selber als Künstler ein ziemlich hölzerner Pedant ohne eigentlich schöpferische Kraft, doch jene Art von feierlich pathetischem Philisterthum besaß, wie es sich schon seit des seligen Gottsched Zeiten in Kirche und Staat, ganz besonders aber an Schulen aller Art zu hohem Ansehen und Einfluß gebracht und immer höchst nachtheilig gewirkt hat. Als Convertit überdieß noch sehr eifrig, ja fanatisch katholisch, unvermögend aus sich heraus Neues zu schaffen, klug genug, um die Schwächen der Cornelianischen Schule hinlänglich klar zu sehen, ergab sich bei ihm die Hinwendung zu einem romantisch aufgeputzten Naturalismus ganz von selbst. Dieser war aber damals zu Düsseldorf in der That der schwächlichsten Art, eine magere, kleinliche und ängstliche Modellmalerei, eine Bilderfabrikation, der, wie ihr niemals ein ausreichendes und gründliches Studium der menschlichen Gestalt vorausging, so auch das Gemachte und Gezierte, der Mangel aller Naturwüchsigkeit unaufhörlich anklebte. Ein weiteres Hauptgebrechen dieser Schule war, daß sie von keinerlei Studium der alten Kunst geleitet ward, die Malerei, die bis dahin doch schon mit

Rafael und Rubens ganz leidliches geleistet hatte, neu und zwar im kümmerlichsten und schwächlichsten Sinne zu erfinden unternahm. Wie wenig Schadow selber Verständniß für die Malerei des Cinquecento hatte, geht am besten aus der mir von einem Ohrenzeugen berichteten Aeußerung hervor, die er einst in der Dresdener Galerie vor der Sistina und Corregios Nacht gegenüber zu einem seiner Schüler machte: „Was würden diese Leute erst geleistet haben, wenn sie unsere Technik gehabt hätten!"

Was Schadow aber wirklich verstand und wodurch er sich unläugbar große Verdienste erwarb, das war die Repräsentation der neuen Kunstschule gegenüber den Behörden und dem Publikum. Seine Persönlichkeit hatte etwas Imponirendes und so wußte er denn überall Interesse für seine Schöpfung zu erwecken, Mittel für sie herbeizubringen, bald den reichen rheinischen Adel, bald die benachbarten Stadtgemeinden zu künstlerischen Unternehmungen anzuregen, speziell den rheinisch-westfälischen Kunstverein hervorzurufen und durch eine viel zweckmäßigere Organisation als die seines Münchener Vorbildes zu einem ebenso einflußreichen als wohlthätigen Institut zu machen. Es sollte auch unserem Rethel später zu Gute kommen.

Unter diesen Einflüssen aufwachsend, muß man sich nur wundern, daß seine ersten uns erhaltenen Compositionen die kleinliche gezierte Formengebung der damaligen Düsseldorfer Schule nicht in noch höherem Grade zeigen.

Eine der frühesten, Carl Martell in der Schlacht bei Tours, etwa in seinem vierzehnten Jahr entstanden, zeigt im Grunde, wie kindlich ungeschickt sie auch noch oft gezeichnet sei, doch schon den ganzen Rethel im Keime fertig, denselben

Reichthum in der Erfindung der Motive, dieselbe Kraft gestaltenbildender Phantasie, die immer bestimmte Charaktere erzeugt, welche die Hand dann nur mehr oder weniger geschickt oder noch ungenügend nachzubilden strebt. Sein Carl Martell mit dem Hammer hat etwas entschieden kindliches, aber man staunt über die Fülle origineller Figuren, die Mannigfaltigkeit der Formenbildung in dieser so frühen Jugendarbeit. Eine zweite Eigenschaft, die Rethel in ungewöhnlichem Grade auszeichnet, ist ebenfalls schon hier zu bemerken, die Deutlichkeit, mit der er jede, selbst die verwickeltste Handlung auszusprechen weiß. Man ist nie im Zweifel darüber, was das „vorstellen" soll. Im fünfzehnten Jahre malte er sein erstes Bild, einen durch die Energie der Auffassung hervorragenden Bonifatius. Ihm folgte 1835 das zweite, ihn predigend darstellend. Dann kam noch ein drittes dazu, die Fällung einer heiligen Eiche, um sie beim Bau einer Kirche zu verwenden, deren Plan der Heilige auf den Boden zeichnet. Hier ist seine Charakteristik der Sachsen bereits vortrefflich. Daran knüpfen sich noch weitere Compositionen aus dem Leben des Apostels, so die Ermordung der Genossen durch die Sachsen und die Ermordung des Heiligen selber u. A. m. Entfernt sich die Zeichnung derselben oft noch nicht allzuweit von der gewöhnlichen Düsseldorfer etwas schwächlich pathetischen Art, so ist doch die Form bereits größer und edler und der Ausdruck nähert sich schon mehr dem schlichten Ernst, der Rethel später auszeichnet.

Weit merkwürdiger und tief ergreifend ist indeß das bereits 1834 entstandene „Gebet vor der Schlacht von Sempach", wo wir auf einem Hügel die Eidgenossen knieend

sehen, während die Phalanx der Ritter im Thale unten höhnend steht. Der entschlossene Todesmuth dieses Bauernvolks, sein fester Wille, zu siegen oder zu sterben, sind hier in einer Anzahl prächtig erfundener Kämpfer aller Art mit einer Tiefe, Originalität und machtvollen Einfachheit ausgesprochen, daß man die Composition auch viel später setzen könnte, wenn sie nicht der vollen Meisterschaft der Zeichnung entbehrte, die er da erreicht hat. Um so mehr findet man aber, was Rethel so vor allen Zeitgenossen auszeichnet: die Fähigkeit, direkt aufs Gemüth zu wirken, uns eine bestimmte Stimmung mit unglaublich einfachen Mitteln zu erregen, weil er uns durch gar nichts von der Hauptsache abzieht und zerstreut und durch solche stolze Entsagung immer den Eindruck der Größe macht. Auch in der, die Episode Winkelrieds benützenden Schlacht selber sieht man diese Fähigkeit, wenn auch nicht in gleichem Grade, er erinnert hier bereits an altdeutsche Holzschnitte in ihrer markigen Charakteristik, jedes Individuum hat wieder seine ganz bestimmte, aber allemal zum Typus einer ganzen Gattung erhöhte, ungewöhnlich glaubwürdige Persönlichkeit. Dutzendmenschen gibt es bei Rethel nie. Ebenso fällt es sofort auf, daß es ganz der Stoff ist, der ihn erfüllt, daß es ihm niemals darum zu thun ist, blos seine Bravour zu zeigen, dem Reiz der Darstellung, der Linie, Opfer des Ausdrucks zu bringen, die Hälfte seiner Composition mit Figuren zu füllen, die ebenso gut wegbleiben könnten. Dies kann bei ihm Niemand, jeder und jedes ist notwendig. Sein hoher Ernst, sein großartiges Stylgefühl zeigen sich darin, daß er als ächter Historienmaler immer nur das Wesentliche einer Sache, dieses dann aber mit solcher Prägnanz und Energie gibt, daß es un-

widerstehlich wirkt, die Phantasie um so mächtiger anregt, als er vollkommen die Fähigkeit besitzt, sich in den Charakter einer gegebenen Periode so hineinzuleben, daß man sie oft von einem Gleichzeitigen geschildert glaubt, sie etwas von jener chronikartigen Treue erhält, wie sie z. B. Kleist, mit dem er überhaupt viel Aehnlichkeit hat, in seinem Kohlhaas erreicht. Er setzt uns dadurch unaufhörlich in Erstaunen, wenn man sieht, wie gut der doch schlecht unterrichtete Jüngling bereits große historische Vorgänge in einem Alter begreift, wo Andere noch gar keine Vorstellung von dergleichen haben. In jener schon erwähnten Reihe kleinerer Compositionen zu den bekanntesten Rheinsagen dagegen, die er in dieser Zeit für Adelheid v. Stolterfoth's bekanntes Buch lieferte, entfernt er sich am wenigsten von der damaligen Düsseldorfer Romantik, obwohl auch hier die Totalauffassung immer ihre entschieden frappant malerische Gestalt und Deutlichkeit behält. Hier finden wir denn auch die Frauenwelt mehr vertreten, als es in seiner Kunst später der Fall ist, so in dem überaus originell componirten Begräbniß Frauenlobs u. A. Das um diese Zeit entstandene, mit großer Liebe ausgeführte Bild seiner Mutter ist fast das einzige Portrait, das man von ihm kennt. Sonderbar, daß er, der den Umgang mit Frauen liebte und auf sie durch seine vornehm edle Art große Anziehungskraft ausübte, dennoch dem malerischen Cultus der Frauenschönheit sich nie gewidmet hat. Seine Kunst ist so durchaus männlicher, später fast herber Art, daß er freilich die Frauen nur wenig zu verwenden wußte. Dennoch huldigte er ihnen schon früh, wie er denn damals überhaupt eine Fröhlichkeit und Frische zeigte, von welchen besonders ein Brief das reizendste Zeug-

niß ablegt, den er auf einer Herbstreise nach Frankfurt geschrieben.

Es war 1843 und man staunt nur, wie sich die politische Bewegung der Zeit so stark abspiegelt in den naiven Aeußerungen des mit Freunden den Rhein hinaufwandernden Jünglings, der die helle Begeisterung für alles Schöne mitbringt. Hat er erst sich so in den Anblick der Aussicht vom Johannisbergerschloß verloren, daß er gar nicht merkt, wie seine ganze große Gesellschaft längst fort ist, so wird jetzt auf dem weinseligen Heimweg Abends erst die Marseillaise, dann „Fürsten zum Land hinaus" gesungen, eine Menge Leute schließen sich dem an in drei Dörfern, die sie passiren, und so „kam der jubelnde Zug, fast 280 Mann stark, an den Rhein". Am andern Tag geht es weiter nach Mainz und dann auf dem Marktschiff nach Frankfurt, wo gerade Messe ist. Auf dem Schiff werden wiederum lauter Freiheitslieder gesungen und er hört zum ersten Male „was ist des Deutschen Vaterland" singen. Bei einem Souper tragen alle Kellner schwarzrothgoldene Schärpen; an dem einen Tisch präsidirt der „Demagog" Funk mit langem schwarzen Bart, am andern der „Demagog" Sauerwein und der junge Rethel hört nun deliberiren, wovon er aber „als Maler sehr wenig versteht". Unter den Anwesenden waren „die ersten Kaufleute, nassauische und österreichische Offiziere und Juden". Dann sieht er einen der unglücklichen Studenten, die den wahnsinnigen Angriff auf die Constabler Wache gemacht, zum Verhör führen. Die ganze Zeil ist gedrängt voll von Menschen, um den Gefangenen zu erwarten und ein Bataillon Oesterreicher aufgepflanzt. Als er, „ein Bild des Elends und des Jammers, todtenbleich mit blauen Lippen, ohne Mütze, das

Haar unordentlich vom Haupte herabhängend, mit langem Bart, die Hände auf dem Rücken gebunden", kömmt, so riß alles Volk die Mütze vor ihm ab, viele Thränen flossen und selbst die vornehmsten Damen verneigten sich vor ihm.

Nachdem Rethel fast immer der Gast des liebenswürdigen Kunsthändlers Vogel gewesen, der später als Photograph in Venedig gestorben, hat er, als er nach 5 Tagen heimreist, eine Zeche von 45 kr. zu bezahlen. In Düsseldorf trifft er dann großen Spektakel, der Kronprinz von Preußen war da und besucht die Akademie, wo er ihm auch vorgestellt wird. Da der Prinz sein Bild sah und, aufmerksam geworden, nach ihm fragte, gab der junge „Demagog" sehr kurze Antworten, „unterließ aber doch bei jeder derselben nicht, königliche Hoheit zu sagen", wie er der Mutter zum Trost bemerkt.

Nicht weniger interessant ist ein Reisebericht von einer Tour nach München und ins bayerische Hochgebirge, die er im Herbst 1835 machte. Wie seine Phantasie da alles vergoldet, sehen wir gleich, wenn er anfängt: „Seit drei Tagen bin ich in der bayerischen Hauptstadt und von allen großen Plätzen der Stadt sehe ich das schönste Gezack der Alpen mit seinen Hörnern und Gletschern, die wie Diamanten in einem herrlichen Diadem einem entgegenstrahlen". Dann erzählt er nun seine Herreise den Rhein herauf, über Frankfurt nach dem „lieben, trauten Nürnberg". „Was ist das für eine Stadt! Es weht dem Fremden der alte, großartig deutsche Geist unter den ehrwürdigen Thoren der Stadt entgegen." „Man ist ganz feierlich gestimmt, so lange man in dieser Stadt ist". „Ich besuchte die Burg, das Haus von Dürer, die Sebalduskirche und, weiß der Himmel, wie die

andern Kirchen, Kirchelchen und Kapellchen alle heißen, die man in jeder Ecke sieht. Auch Dürer's Grab besuchte ich und nahm ein Blümchen mit". In München fühlt er sich gleich heimisch und lernt eine Menge Künstler kennen, so „die Historienmaler Kaulbach und Ruben; Landschaftsmaler Krola, Morgenstern, Heinlein, Zimmermann; Thiermaler Peter Heß und Karl Heß, Bildhauer Schwanthaler; lauter Leute, die in Düsseldorf schwerlich Gegner finden, und zwei herrliche Brüder Folz von Bingen". Mit dem jüngern derselben geht er nun in's Gebirg, aus dem er „zwar etwas mager und braun, wie neue Kastanien und zäh wie Juchtenleder", aber sonst wohl zurückkehrt. Mit seinen zwei Begleitern war er am ersten Tag über den Starnberger See bis Iffeldorf gekommen und da geblieben, am andern Tag erreichen sie bei strömendem Regen Kochel und standen nun da „unmittelbar an den ungeheuern Ringmauern Tyrols". Am Morgen stiegen sie zum Walchensee hinauf: „vor uns lag wieder ein See, von ungeheuren Gebirgen eng eingeschlossen; sie waren meistens mit Nadelholz bewachsen, nur oben an den Spitzen waren sie kahl und dort wachsen die herrlichen Alpkräuter, welches uns durch das Läuten der Kuhglocken angezeigt wurde, das sanft durch die stille großartige Landschaft zu uns herüberscholl. Ueber diese Gebirge sahen wir nun die eigentlichen Tyroleralpen, auch nicht ein Gedanke grün darauf, kahl von oben bis unten und in den Thälern und Schluchten, hier und da auch auf den Spitzen Schnee und Eis. Es macht einen ganz eigenen Eindruck, wenn man gewissermaßen die vier Jahreszeiten in einem Blick übersehen kann. Wir zogen weiter und zwar dicht an dem See vorbei, wo unser Weg manchmal über Brücken sich schlängelte, die ge-

wissermaßen an der sich unmittelbar in's Wasser senkenden Felswand klebten, unter uns den klaren, aber fürchterlich tiefen See, wo sich eine ganz neue Welt d'rin bildete. Wir sahen ungeheure Felsen, Klippen, deren Fuß sich in der dunkeln Tiefe des Sees verlor. Auf diesen Felsen schlangen sich nie gesehene Wasserpflanzen um ungeheure, von den Gebirgen heruntergestürzte Tannen; alles dieses war mit einem weißen Ton überzogen, wodurch es wie eine Geisterwelt aussah. Und nun denkt Euch die ganze Geschichte etwa 60 bis 100 Fuß unter der Oberfläche des See's und Ihr könnt Euch denken, wie klar diese Wasser sind." Von da aus gehen sie in die Jachenau und kehren in ein des Feiertags halber dichtgefülltes Bauernwirthshaus ein. „Von allen Seiten ward uns zugetrunken und überhaupt schienen sie ihr Gefallen an uns zu haben. Gleich nach dem Essen erstiegen wir, begleitet von einem Tyroler, eine Alme, um auch die schönen Sennerinnen kennen zu lernen. Drei Stunden stiegen wir in einem fort und endlich zeigte uns der Kuhdreck die Nähe der Alme. Wir wurden noch von zwei Buben begleitet, die wie die Fliegen an einem Pferd immer um uns herumschwärmten und immerfort schimpften, zankten, erzählten und gar nicht zu ermüden waren, während wir in Schweiß gebadet mühsam fortkeuchten. Endlich hörte das dichte Tannengehölz auf und wir erblickten nun die grüne, mit den schönsten, wohlriechendsten Kräutern bedeckte Oberfläche des Bergs, wo sich zugleich vier Almhütten zeigten. Bei der nächsten erblickten wir sogleich die Sennerin, welche eben beschäftigt war, ihr langes rabenschwarzes Haar zu flechten. Bei unserem Anblick zog sie sich in ihre Behausung zurück, ließ sich aber bald nachher in ihrem vollen Sonntagsstaat sehen,

wo sie reizend aussah. Bei der dritten Almhütte kehrten wir ein, denn unser Führer war der Schatz dieser Sennerin. Wir wurden freudig empfangen, und nachdem wir uns abgekühlt hatten, erfrischten wir uns an der herrlichen Milch und Butter; nun traten wir aus der Hütte und besahen uns die herrliche Aussicht." „Auf dem Rückweg erzählte unser Führer lauter lustige Geschichten aus dem Gebirg, wo aber eine gerade nicht so lustig war, nämlich, daß sich vor acht Tagen ein Bär gezeigt, und zwar sehr fühlbar, indem er einen Ochsen und mehrere Rinder schon verspeist habe." „Da es immer dunkler wurde, muß ich gestehen, spuckte mir die Geschichte fortwährend im Kopf herum und meinen Almstock hielt ich stets schlagfertig." Der Bär, der ihnen so aufgebunden worden, fraß sie aber doch nicht, sie giengen vielmehr des andern Tages nach Partenkirchen, wo der Anblick der Zugspitze Rethel in neues Entzücken versetzte, und dann nach einigen Tagen Aufenthalt über die Scharnitz. „Wir passirten nun die Scharnitz, den Engpaß, wo die Franzosen von den Tyrolern und Oesterreichern so aufgehalten wurden. Die Trümmer der Festungswerke zeigen noch an, wie hart der Kampf gewesen ist. Wir befanden uns jetzt auf österreichischem Gebiet, und nach zwei Tagen, nachdem wir die berühmte Martinswand bewundert hatten, zogen wir an einem heißen Mittag in Innsbruck ein. Es ist eine schöne Stadt, die schon ganz den italienischen Charakter hat; hohe Häuser, flache Dächer, oben Galerien zum Spazierengehen, viele Kirchen mit Kuppeldächern, Jesuiten, Mönche aller Art und stockdumme Oesterreicher, charakterisirt sehr das Südliche. Ich sah das Grab des altdeutschen Kaisers Maximilian, mit den herrlichen Bronzestatuen von 1500,

auch die Statue des Andreas Hofer, welche mir aber nicht sehr gefällt. Von Innsbruck zogen wir das Innthal hinunter und besuchten noch das berühmte Zillerthal, von wo aus uns die andere Welt wie ein Lazareth vorkommt, so ein kräftiger Menschenschlag befindet sich dort. Jetzt ging es über den Achensee, Tegernsee nach München zurück. Nun noch etwas von hier. Von Mel. Boisserée bin ich sehr artig aufgenommen worden und ich war schon mehrmals bei ihm, auch will er mich durchaus dem Cornelius vorstellen und zu diesem Zweck ist er mit mir Arm in Arm schon einen halben Morgen in der Stadt herumgelaufen, doch fanden wir ihn nirgends; es soll aber durchaus noch geschehen."

Hier fällt einem neben der naiven Jugendfrische der Schilderung besonders das um jene Zeit in Deutschland so weit verbreitete Vorurtheil von der „Dummheit" der Oesterreicher auf, ein felsenfest gewurzelter Aberglaube, dessen ich mich selber noch sehr wohl erinnere; während die heutige Generation, welche das Metternich'sche Oesterreich nur aus Büchern kennt, längst nichts mehr davon weiß. Rethel schließt dann also: „Vorgestern Abend rollte ich wieder durch ächten Düsseldorfer Nebel und Koth über die Benratherbrücke in dieß liebliche Rheinathen ein. Ich war wirklich recht froh, als ich aus dem Postwagen sprang, jetzt ist das unruhige Leben zu Ende, dachte ich, und du kommst wieder an die Arbeit."

Er zeigt damit in Bezug auf Düsseldorf eine ernüchterte Stimmung, die zunächst mit Streitigkeiten zwischen Rheinländern und Preußen zusammenhieng, die gerade damals ausgebrochen waren und in denen er sich als natürlichen

Vertreter der ersteren fühlte. Der letzte Grund war aber wohl der immer schärfer sich geltend machende Gegensatz, in dem er sich zu der dort auf der Akademie herrschenden Richtung befand, deren Naturalismus seinem auf große historische und monumentale Auffassung hindrängenden Naturell unmöglich zusagen konnte.

Dieß veranlaßte ihn, im Jahre 1837 nach Frankfurt überzusiedeln, wo er sich schon bei seinem ersten Besuche so wohl gefühlt hatte und er sich nun mit allem Enthusiasmus eines jugendlichen Gemüths an Philipp Veit anschloß.

Hier vollendete er denn auch als erstes Bild jene schon in Düsseldorf angefangene, mit verbundenen Augen, das Schwert in der rechten, Waage und Stundenglas in der andern Hand, hinter einem fliehenden Mörder langsam aber unaufhaltsam durch die dunklen Lüfte heraufziehende Nemesis, welche bei ihrem Erscheinen 1837 einen so glänzenden Erfolg hatte, daß von da an der Name des einundzwanzigjährigen Künstlers in ganz Deutschland die Aufmerksamkeit auf sich zog. Und mit Recht, denn schwerlich möchte es möglich sein, die ihres furchtbaren Amtes waltende, strafende Göttin der Gerechtigkeit erschütternder und erhabener darzustellen. Es ist im majestätischen Zuge dieser Figur etwas Unwiderstehliches, das uns sofort sagt, daß ihr der wie von Furien getrieben vorwärts stürzende Mörder niemals entrinnen werde, wie schnell er auch laufe. Hier ganz besonders zeigt sich das eminente Talent Rethel's, mit den einfachsten Mitteln die zwingendste Stimmung zu erreichen. Das ganze Bild ist in tiefes Dämmerlicht gehüllt, der Mörder selber, eine gemein brutale Gestalt, steigt förmlich wie ein finsteres Gespenst mit dämonischer Wucht aus der

nächtlichen Heide herauf und nur die Nemesis wird vom Licht verklärt. Es bringt das einen ganz magischen Eindruck hervor, wie es nur einem Rembrandt je gelungen, dort durch die Gemeinheit der Formen regelmäßig aber wieder abgeschwächt wird, während Rethel's edle Gestalt geradezu überwältigend wirkt. Wenigstens knüpfte sich bald die Sage daran, ein ungerechter Richter und Demagogenverfolger, den der Zufall der Verloosung das Bild gewinnen ließ, sei dadurch zu dem Wahnsinn getrieben worden, dem er kurz nachher verfiel und in dem er sich entleibte.

Nach der Seite der Stimmung hin weniger gelungen ist ein ebenfalls schon in Düsseldorf componirter, aber in Frankfurt um 1837 für die Städel'sche Galerie lebensgroß gemalter „Daniel in der Löwengrube", wo die wenn auch breite und kräftige, doch nach damaliger Düsseldorfer Art etwas zu bunte Colorirung der sonst bedeutenden Composition des jungen Propheten entschieden Eintrag thut. Das unerschütterliche Gottvertrauen ist indeß im Ausdruck der grandios gedachten Figur sehr energisch ausgesprochen.

Diese Bilder sind die bekanntesten, welche der Künstler überhaupt zu jener Zeit in Oel gemalt. Dazu kam dann noch „die Auffindung der Leiche Gustav Adolf's nach der Schlacht von Lützen" und „die Versöhnung des Kaisers Otto mit seinem Bruder Heinrich", endlich „ein heil. Martin bei der Manteltheilung". Der innere Widerspruch mit der dortigen naturalistischen Kunstrichtung, der am Gegenstand wenig, an der stofflichen Behandlung alles gelegen war, welcher ihn von Düsseldorf weg nach Frankfurt getrieben hatte und sich in diesen Bildern noch fühlbar macht, wich hier mehr und mehr und er entfaltete in dieser Zeit eine

staunenswerthe Produktivität, angeregt durch den Umgang mit Veit selber, wie mit Passavant, Steinle, Jhlée und Schwind sowie D. Hechtel, einem Gelehrten, der großen Einfluß auf seine Bildung gewann. Hier ergab er sich denn auch dem Studium der Altdeutschen, speziell Dürer's, durch dessen mannhafte Art seine Behandlung von jetzt an immer mehr beeinflußt erscheint. Aber auch dem der großen Italiener, von denen er einige herrliche Bilder in der Städelschen Galerie vor Augen hatte. Man sieht das zunächst bei den vier Kaiserbildern für den Römer in Frankfurt, Carl V., Maximilian I. und II. und Philipp von Schwaben, die er damals schuf. Sie sind jedenfalls die besten der ganzen Sammlung. Besonders ist die spanische Tücke bei Carl, das spezifisch Deutsche, Hartknochige bei Philipp vortrefflich gelungen. Der Charakter der Zeit ist dabei zugleich mit merkwürdiger Sicherheit getroffen, die Kluft, die zwischen dem deutschen Romantiker Max und dem schlauen welschen Politiker Carl sich aufthut, konnte nicht deutlicher, selbst im Colorit ausgesprochen werden.

Um diese Zeit 1839 entstunden neben unzähligen anderen auch die schönen Compositionen zur Geschichte Rudolph's von Habsburg, zunächst wie derselbe den Bischof Werner durch's Gebirg geleitet. Hier finden wir Rethel schon ganz fertig, von Düsseldorfer Reminiscenzen keine Spur mehr, aber von Dürer um so mehr. Der kluge Graf, der sich des Beistands der Geistlichkeit so geschickt versichert, erinnert direkt an den Ritter mit Tod und Teufel, im Gefolge ist eine Fröhlichkeit, in der Landschaft eine wiederum an Dürer gemahnende lachende Schönheit der Erfindung, die dieß Blatt zu einem der werth-

vollſten des Künſtlers, einer wahrhaft entzückenden Idylle machen.

Auch die Darbringung der Kaiſerkrone an den eben mit der Belagerung von Baſel Beſchäftigten iſt vortrefflich, die dichteriſche Fähigkeit, mit welcher der doch noch ſo junge Mann den Charakter des merkwürdigen Habsburgers wie das Benehmen der die Krone tragenden Fürſten ſich zu verlebendigen, beide uns ſo durchaus glaubwürdig zu machen verſtanden hat, iſt höchſt überraſchend, beſonders wenn man es mit dem vergleicht, was gleichzeitig in Düſſeldorf, wie in München oder ſelbſt in Paris in dieſer Art entſtund, das doch ſo ſelten über die conventionelle Phraſe oder die mehr oder weniger gelungene Modellmalerei hinausging. Von dieſer trifft man freilich bei Rethel keine Spur, ſeine ſtarke Subjektivität hätte ihm das nie erlaubt, er bildet jedes Naturmotiv erſt um, ehe er es in das Gefüge ſeiner Compoſition einpaßt. Auch hat dieſe niemals etwas Portraitartiges, er ſchafft Charaktere, Typen ihrer Gattung, aber nie Individuen, ohne in ihnen alles blos Zufällige auszutilgen. Ebenſo iſt er durchaus dramatiſch und nichts weniger als ein Exiſtenzmaler, wie die Mehrzahl der Venetianer und Niederländer, ja ſelbſt Altdeutſchen es ſind, deren geſammte Kunſt auf dem Portrait beruht, denen das Sein viel wichtiger iſt als das Geſchehen.

Sehr zahlreich ſind auch ſeine religiöſen Compoſitionen aus dieſer Zeit, ſo der Hiob, mehrere Bilder zur Geſchichte Davids u. A. m. — Unter den hiſtoriſchen iſt noch des Theodoſius und Ambroſius, des Todes Barbaroſſa's im Kalykadnus, der Schlacht bei Merſeburg u. A. m. zu gedenken.

Im Jahr 1840 schrieb der Kunstverein von Rheinland und Westphalen eine Concurrenz aus zur Verzierung des Kaisersaals in Aachen mit Fresken aus dem Leben Carl's des Großen. Daß Rethel als geborner Aachner, der schon immer gerade diese Geschichtsperiode mit Vorliebe behandelt, sich daran betheiligen mußte, ist selbstverständlich. Seine Entwürfe machten denn auch einen solch überwältigenden Eindruck, daß die übrigen Concurrenten ihm selbst den Preis zuerkannten und sich freiwillig zurückzogen. Leider erhob sich jetzt in Aachen ein höchst widerwärtiger Zank über die Architektur des Saals, bei dem auch die Gehässigkeit gegen den Protestanten sehr mitgespielt zu haben scheint, in dessen Folge die Arbeit volle sechs Jahre hinausgeschoben blieb. Das scheint gewaltig auf Rethel's Stimmung zurückgewirkt zu haben, der diese ganze Zeit in ewiger Erwartung und Unruhe zubrachte. Einstweilen malte er Kaiser Max an der Martinswand, den Eintritt Carl's V. in das Kloster von St. Just, den Sarg Heinrich's IV., die Heilung des Lahmen durch Petrus, und illustrirte sehr viel; so besonders machte er vortreffliche Zeichnungen zum Nibelungenlied, für Rottek's Weltgeschichte, zu Cotta's Bilderbibel u. A. m.

Dann reist er einmal nach Dresden, wo ihm die Madonna von S. Sisto einen so starken Eindruck macht, daß er kaum mehr etwas Anderes sieht. Daß ihm Correggio's Nacht nicht gefiel, zeigt wenigstens, daß er nicht zum Coloristen geboren war. Ebenso ist er vom Zinsgroschen Tizian's am wenigsten erbaut, Paul Veronese entzückt ihn aber doch.

Eine Reihe biblischer Compositionen scheinen ihn in den Jahren 1842 und 43 hauptsächlich beschäftigt zu haben. So ein Jakob, dem die Söhne den blutbefleckten Rock Joseph's

bringen. Der Schmerz ist ebenso edel beim Patriarchen ausgesprochen, als die Arglist energisch bei den Brüdern, dabei eine ungewöhnliche Einfachheit und Größe der Form erreicht. Sehr schön ist auch der vom Sinai herabsteigende Moses, der, als er unten im Thal die Israeliten um's goldene Kalb tanzen sieht, in seinem Grimm die Gesetzestafeln zerschmettert. Hier ist besonders die Landschaft prächtig großartig erfunden und der zürnende Moses voll ächter Kraft. Auch Josua, Hiob auf dem Aschenhaufen, Bileam's Eselin, Absalon am Baume hängend und endlich David's Salbung zum König fallen in diese Frankfurter Zeit und haben große Schönheiten.

Nunmehr wanderte der zu hohem Ansehen gekommene Künstler nach Italien, wo er sich 1844—45 aufhielt. Direkt auf Rom weisen ein hl. Sebastian, dessen Leichnam von Christen aus der Cloaca maxima emporgehoben wird, und eine Steinigung des Stephanus, der Paulus präsidirt. Indeß sind diese biblischen Bilder, wie vortrefflich auch immer, doch nicht das, was Rethel von allen Zeitgenossen unterscheidet und — auszeichnet, es fehlt ihnen das eigentlich religiöse Element, dazu sind sie viel zu dramatisch.

Die weitaus bedeutendste Frucht von Rethel's italienischer Reise ist vielmehr der den Zug Hannibals über die Alpen darstellende Cyclus von Compositionen, den er schon vor der Abreise noch in Frankfurt begonnen haben soll. Hier kommt das Wuchtige, Gewaltige, was seine Compositionsweise so auszeichnet, die wunderbare Kühnheit der Erfindung am vollsten zur Erscheinung in diesem verzweifelten Ringen der Söhne einer heißeren Zone mit allen Schrecken einer unnahbaren Gebirgsnatur und ihren wilden Bewohnern.

Das Grauen, was er in uns hier zu erzeugen weiß, ist um so packender, als er niemals wie moderne Franzosen das Gräßliche mit naturalistisch gemeinem Behagen ausmalt, sondern immer erhaben und groß bleibt und durch seine nervige Kürze die Phantasie unendlich mehr anregt. So gleich bei dem ersten Blatt, auf dem wir Hirten und Jäger in wilder Gebirgslandschaft, wo zerbrochene Widder, Pferdegerippe und Elephantenschädel die Spur des vorübergezogenen Heeres bezeichnen, von demselben erzählen sehen. Schauerlicher ist bereits das zweite, wo eine Gruppe Reiter über die Druentia setzt, andere sie auf einem Baumstamm überklettern oder durchwaten und beim Anblick des riesigen Gebirges in Furcht und Schrecken gerathen. Eine am Weg sitzende alte Frau erinnert hier direkt an Carpaccio. Häufiger tritt indeß der Einfluß Mantegna's und besonders Michel Angelo's hervor, — das Phantastische der Szenerie, wie die Erfindung der erschütterndsten Motive gehört aber Rethel allein. Besonders schauerlich ist in einem Engpaß dargestellt der Ueberfall der Karthager durch Bergbewohner, die wir auf den Höhen Steine und Balken herabwerfen sehen, während die erschreckten Pferde den Zug in Unordnung bringen. Das Gewühl von Kämpfenden und Pferdebändigern ist hier prachtvoll componirt, die Charakteristik der wolfsartigen Bergbewohner vortrefflich.

Der Gipfel des Gräßlichen wird dann in einer Gruppe erreicht, wo ein Elephant durch den Gletscher durchgebrochen und in die Schlucht gestürzt ist, während sich einer der Reiter im Sturz an einem Tannenbaum spießt, Wölfe und Geier aber schon ihre Beute umkreisen. Das letzte Blatt zeigt uns dann auf einem Bergvorsprung den Feldherrn

ſelbſt, ſeinen Kriegern Italien und den Po zeigend und von ihnen mit Jubel begrüßt, während zwei Adler vorausfliegen. Leider hat er, ſchon krank, im Sommer 1852 in Rom hier an der Figur des Hannibal Veränderungen vorgenommen, die nicht günſtig wirken.

Das Fremdartige dieſer Menſchen iſt nicht weniger herrlich charakteriſirt, als die Wildheit der ſie bekämpfenden Eingebornen und die Schauer der Natur. Alles aber macht durchaus den Eindruck des Erhabenen, es erſchüttert, aber quält nie, läßt uns nur Bewunderung zurück.

Neben dieſer Arbeit und den ſchon vorher erwähnten hat er in Rom auch eine „Auferſtehung Chriſti“ gemalt für die Nikolaikirche in Frankfurt, großartig aufgefaßt und deutlich den Einfluß Rafael's zeigend. Von dieſem imponirten ihm die herrlichen Compoſitionen zur Apoſtelgeſchichte, wie ſich erwarten ließ, am meiſten; er verweilt faſt am liebſten bei ihnen. Von den Fresken „hat er eine ſolche Farbenwirkung und Stimmung freilich nicht erwartet“. Sonderbarer Weiſe erwähnt er in den vorliegenden Briefen Michel Angelo nicht ein einzig Mal, wahrſcheinlich hat er es in anderen gethan. Imponirt ihm Rom ungeheuer, ſo urtheilt er aber, das Volk paſſe ſchlecht zu dieſer Pracht der Landſchaft. Er habe es bis jetzt nur von der erbärmlichen Seite kennen gelernt, darin ſtehe Deutſchland himmelhoch über Italien. Dagegen meint er: „die hieſigen Kunſteindrücke ſpornen zur Arbeit und in den Werken der alten Meiſter habe ich Beſtätigung gefunden, daß ich auf dem rechten Wege bin. Dies verdanke ich dem Veit, dank's aus voller Seele ihm“! „Was nun die hieſige moderne Kunſtwelt betrifft, ſo gefällt mir dieſe nicht und ich hege ein recht heißes Verlangen nach meinem gewohnten

Frankfurter Kunstkreis. Hier sind fünfhundert Künstler, der bei weitem größte Theil huldigt der modernen Kunst und spekulirt demnach auf die Fremden und mit Glück; ist aber bei diesem Manöver so verachtungswürdig, so aller Würde baar und leider stehen da die Deutschen obenan, daß es ein Jammer ist".

Zurückgekehrt sollte nach endlicher Beseitigung des Widerstandes der ultramontanen Gegenpartei in Aachen durch einen königlichen Machtspruch, die Ausführung seiner Entwürfe zur Ausschmückung des Kaisersaals seiner Vaterstadt, jetzt die Hauptarbeit seines Lebens werden, die ihm freilich leider nur zur Hälfte zu vollenden vergönnt war. Aber auch die vier Bilder, die er noch selbst gemalt, genügen vollständig, um seinem Namen für immer in der Geschichte der deutschen Kunst eine der ersten Stellen zu sichern, ja man muß sie unzweifelhaft das Bedeutendste nennen, was unsere Malerei im Bereich der vaterländischen Historie in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts geleistet.

Sämmtlichen Bildern gleich ist die wahrhaft monumentale Würde und Hoheit der Betrachtung, die Stärke der Charakteristik und die daraus fließende Ueberzeugungskraft; endlich jenes eigenthümlich schlichte und doch zugleich so wuchtige Wesen, was dem deutschen Charakter vorzugsweise entsprechend, seine Werke in so hohem Grade national macht. All das ist um so höher anzuschlagen, als wir von Karl d. Gr. und seiner Zeit so auffallend wenig bestimmtes wissen, weder Costüme, noch Waffen, noch sonstige Zeugen der damaligen Lebensart genau kennen. Rethel mußte fast Alles aus den geringen Hülfsquellen schöpfen, die ihm Münzen, Miniaturen und Grabmäler, sowie die Beschreibungen der

gleichzeitigen Schriftsteller boten. Nichtsdestoweniger hat er es verstanden, mit diesem dürftigen Material jene so fernliegende glanzvolle Zeit in einer Weise lebendig und glaubwürdig vor uns wiedererstehen zu lassen, daß die Malerei keiner modernen Schule dem etwas Ebenbürtiges an die Seite zu stellen hat.

Cornelius, welchem Rethel seiner ganzen Art nach unter den Neueren am nächsten steht und den er auch außerordentlich hoch hielt, gibt uns wohl Mythen, aber keine reale Geschichte, er führt uns überall in's freie Reich der Phantasie, während Rethel nicht einmal allegorische Figuren u. dgl. einmischt, sondern sich ganz, wie Rafael in seiner Apostelgeschichte, an's historisch Gegebene hält. Aber im höchsten Grade jene Divinationsgabe zeigt, die der ächte Historiker mit dem Dichter gemein hat.

Es theilt sich der sehr lange und verhältnißmäßig schmale Kaisersaal in zwei kleinere und sieben große Felder, welche die Wände einnehmen und von denen Rethel leider nur die erste Hälfte auszuführen beschieden war, während der Rest nach seinen Compositionen, aber nicht eben in seinem Geiste, sondern im Gegentheil ganz in der alten Düsseldorfer Art von Kehren ausgeführt wurde, so daß eine Disharmonie entsteht, die nur dadurch weniger unerträglich wird, daß man bei der Länge des Saals niemals Bilder von Beiden zumal überblicken kann.

Glücklicherweise sind die von Rethel noch selbst ausgeführten Gemälde auch die, welche die wichtigeren Momente darstellen. Er begann dieselben 1847 mit der Eröffnung des Grabes Karls des Großen durch Otto III. im Jahre 1000. Obwohl das Bild das kleinste, ist in mancher Beziehung diese

Composition die gelungenste, jedenfalls aber die ergreifendste von allen. Der im engen Grabgewölbe auf dem Thron sitzende Kaiser, die ganze Starrheit des Todes in der mumienhaft vertrockneten aber riesigen Gestalt, ist von so überwältigender Macht, das Erhabene und phantastisch Gespensterhafte ist so wunderbar verschmolzen in dieser Figur, daß hier die höchste Poesie erreicht erscheint in solch unnahbarer Majestät des Todten, dessen versteinerte, durch die Umhüllung eines Tuchs nur zu ahnende Züge uns mit Furcht, Grauen und Ehrerbietung gleich sehr erfüllen. Diese Empfindungen sind mit hinreißend jugendlicher Liebenswürdigkeit gepaart, in Otto ausgesprochen, der vor ihm auf die Kniee gesunken ist, als das volle Licht der Fackeln, welche die Begleiter hinter ihm trugen, auf diese mächtige Gestalt fiel. Jene, selber gemeinere Naturen, empfinden nur Scheu und Grauen vor der Erscheinung, während sie bei Otto mit einer Art von begeisterter Verehrung gepaart sind, die ungemein versöhnend wirkt, da er sonst vor dieser furchtbaren Hoheit nicht zu bestehen vermöchte, sich allzu frech vorkommen müßte, den Frieden eines so ehrwürdigen Grabes gestört zu haben.

Auch hier ist neben der wunderbaren Composition wiederum jene Rethel vor allen andern Mitstrebenden auszeichnende dämonische Gewalt der Stimmung im höchsten Grad vorhanden. Sie wird durch das Einfallen des vollsten Lichts auf den Kaiser erzeugt, das in seiner großen Masse alle Schatten aufhebt und dadurch der Figur gleichzeitig das Körperlose, Geisterhafte, wie der ganzen Szene die merkwürdige Einheit gibt, da alle anderen Figuren dunkel abgehen und geblendet vom Anblick des Kaisers, erstarrt oder wie das ganze übrige von einer einzelnen Säule getragene Grab-

gewölbe ebenfalls in Dunkel gehüllt bleiben. Wie bei der Nemesis hat der Maler auch hier wieder das denkbar Wirksamste mit den einfachsten und schlichtesten Mitteln erreicht, etwas, was alle übrigen Darstellungen Karl's des Großen, sowohl von Veit als von Kaulbach oder Kreling weit hinter sich läßt. In unvergleichlicher Weise besitzt Rethel die Kraft, alles zu einem einzigen mächtigen Eindruck zu konzentriren. Man sehe selbst nur die Hände des jungen Kaisers, die sich unwillkürlich falten, so hat man sofort die Empfindung, wie der Respekt ihm in jede Fingerspitze gefahren ist, hier wo Angesichts des Todes alle Komödie aufhören muß. —

Es folgte ein Jahr darauf der Sturz der Irmensäule anno 772. Wir sehen Karl in ruhiger Sicherheit überlegener Bildung auf die Nichtigkeit des zu seinen Füßen liegenden, übrigens vortrefflich erfundenen Idols hinweisen, während zwei Krieger sich eben anschicken das letztere zu entfernen. Der Frankenkönig ist umgeben einerseits von seinen Kriegern und Bischöfen, andererseits von den über das Ruchlose der Verletzung ihres Heiligthums empörten und entsetzten, aber auch über die Machtlosigkeit des Götzen erstaunten und zu Zweifeln angeregten Sachsen, deren mannhaft halsstarriges Barbarenthum hier vortrefflich charakterisirt wird.

Nach der Ausführung dieses Bildes siedelte er im Herbst 1848 nach Dresden über, wo er bei seinen Düsseldorfer Freunden Bendemann und Hübner sowohl als bei Schnorr und Rietschel die beste Aufnahme und trotz der bescheidenen Zurückhaltung, die ihm eigen, alle die hohe Achtung fand, die seinem Talent gebührte. Dort lernte ich ihn denn auch ein Jahr später kennen und traf ihn oft bei der Arbeit. Er hatte sich seine Compositionen, wie sie von

der Photographischen Gesellschaft in Berlin und von Albert in München photographirt vorliegen, ebenso sorgfältig im Contour gezeichnet, als mit einigen Tönen in Tusch mit weiß aufgehöhten Lichtern höchst einfach schattirt, so daß er sie ohne viel Aenderungen, durch's Quadrat vergrößert, auf den Carton übertragen konnte. Diesen führte er dann wiederum überaus einfach in energischen Contouren und mit einer Schattirung von nur einer oder zwei Strichlagen, wie einen Dürer'schen Holzschnitt, aus. Aber auch der Carton war nur halb so groß, als die riesigen Bilder selber, für die er ihn dann auf der Pause noch einmal vergrößerte. Seiner streng stylisirenden Art entsprechend zeichnete er niemals nach dem Modell gleich auf's Bild, sondern fertigte sich nur alle Studien für die einzelnen Theile vorher, so für Kopf und Hände jeder Figur ganz regelmäßig, entweder in Oel oder nur gezeichnet. Ebenso machte er auch Farbskizzen zu jeder Composition. Sein Formgefühl und seine Meisterschaft der Zeichnung waren so groß, daß diese Cartons die imponirendste Wirkung machen, schon durch die großartige Entsagung, mit der er jeden naturalistischen Reiz verschmäht, jede Form auf ihren kürzesten und energischsten Ausdruck reduzirt und dadurch wahrhaft monumental wirkt.

Im Jahr 1849 vollendete er dann die Schlacht von Cordova (s. 778). Wir sehen Karl hoch zu Rosse einsprengend in dem Augenblick, da er das auf einem von Ochsen gezogenen Streitwagen aufgepflanzte Hauptbanner der Sarazenen eben erreicht und herabgerissen hat. Hier ist eine stolze Siegesgewißheit und überwältigende Wucht in dem Kaiser entwickelt, welche die wirre Flucht, wie den ohnmächtigen Widerstand der Gegner vollkommen motivirt. Der Bau

der einzelnen Gruppen in dem wilden Gewühl ist von bewunderungswürdiger Schönheit der Erfindung und besonders die Silhouette des Ganzen herrlich gelungen.

Das letzte der von ihm selber in Fresko ausgeführten Bilder war der Einzug in Pavia 774. Die Art, wie hier Carl zu Pferde, langsam in's Stadtthor einreitend, voll Ehrfurcht die eroberte eiserne Krone in der mit dem Mantel umschlungenen Hand trägt, ist ein Meisterstück von männlich stolzer Demuth. Hinter und vor ihm seine jubelnden Soldaten, zur Seite der gefangene König Desiderius nebst Gattin, an's Pferd eines Bischofs gefesselt. Hier ist die Zeichnung besonders meisterhaft, Rethel bewältigt alle Arten von Verkürzungen besser, als viele andere große Künstler, weil er sie besser fühlt. Die Malerei dieser Bilder ist, obwohl Rethel sie auf's bescheidenste, fast farblos und mit sehr schwachen Schatten ausführte, doch durch den überaus geistvollen und lebendigen Vortrag eine der interessantesten und originellsten, die ich kenne, wenn es ihm auch nicht mehr vergönnt war, sie retouchiren und damit einzelne durch das Auftrocknen der Farben unvermeidlich entstehende Mängel der Haltung beseitigen zu können. Die Wirkung ist gerade wegen der großartigen Einfachheit der angewandten Mittel um so schlagender. Freilich nur für den, welcher dergleichen zu schätzen weiß, nicht für eingebildete und unwissende Philister. Diese machten ihm denn auch das Arbeiten in Aachen zu einer wahren Qual. Da Jedermann freien Zutritt im Saal hatte, wo er arbeitete, so mußte der so feine und verletzliche Mann auch in seinem Verschlag all den rohen Unsinn, die frivolen Spöttereien, ja die schonungslosesten Schmähungen hören, mit welchen die Besucher über

seine Werke herfielen, die ihren Anschauungen so gar nicht entsprachen. Man muß dergleichen selber erlebt haben, um es zu begreifen, wie ihm die Arbeit, die ihn hätte erheitern sollen, nach und nach zu einer unerträglichen Last, seine Stimmung immer düsterer ward, wie sich das in den nachfolgenden Briefen an seine Braut malt, die er während dieses letzten Bildes an sie schrieb, nachdem er hoffnungsfreudig nach Aachen gekommen.

Aachen, 1. Mai 1851.

— Meine Bilder auf dem Rathhaus sahen mich ernst und entschlossen an und schienen mich wieder in die alte Kunststimmung bringen zu wollen — das kann ich, glaube ich, mir schon gefallen lassen — denn eine bessere Ueberzeugung hat mir weder Berlin noch München beigebracht, — es sind meine geistigen Kinder und von dem geringsten bin ich im Stande, Rechenschaft zu geben — ich habe sie mit aller Sorgfalt gepflegt — doch — theilt noch eine gewaltigere Macht sich in die Entstehung dieser Kunstzeugen und diese sah in mir den Zweifler, als ich vortrat und rief mir ernst und fest zu: fahre fort, wie du begonnen. Und so sei es — ich fühle mich stark und fest, meine Aufgabe hier auf Erden so zu lösen, daß sie uns einst zu neuem Heile tüchtig werde.

Aachen, 11. Mai 1851.

— Auch in Bezug auf meine Kunst wirst Du von Einfluß sein, Dich sehe ich gleichsam als die sicherste Vermittlung in einem Zerwürfniß mit derselben — seit mehreren Jahren erschien mir dieselbe nicht mehr als ein freudiger Beruf — vielmehr als eine ernste drückende Pflicht — der Ehrentheil, den ich mir errang, statt zu befriedigen, erhöhte

meine Unruhe und gab doch nichts für die Seele, für das Herz; auch die Unzufriedenheit eines steten Strebens in derselben war mir nicht mehr ein Sporn, sondern ein Hemmschuh, das frühere Bild eines immerwährend fröhlichen Kunstlebens voller Schwung und Poesie war zerrissen und ich wußte endlich nichts mehr mit dem höheren Lohn meines Strebens anzufangen. Anders wird es gewiß jetzt und ferner werden, und fest überzeugt bin ich, an Deiner Seite, Du liebe Mitträgerin meines künftigen Schicksals, meine Kunst wieder liebend und anerkennend zu begrüßen und sie als das Wertheste, was ich besitze, Dir zuzuführen, Dir zu weihen.

17. Mai.

— Täglich drückt mich die Arbeit von Morgens 7 Uhr mit Unterbrechung von 1½ Stunden Mittags bis Abends 7—½8 Uhr! rauh und unfreundlich ist sie in ihren Aeußerungen und der ganze fühlende und leidende Mensch muß zum Opfer gebracht werden, — — dann die fortwährende Kälte in dem großen Raum ohne jeden erquickenden Sonnenstrahl — natürlich fühle ich mich bei diesem Leben nicht recht wohl und verlange, ach sehr, davon erlöst zu sein!

6. Juli 1851.

— Ist es Schickung oder Zufall, daß außer dieser Pflichterfüllung meiner Kunst — der schweren — noch eine Masse von Nebensachen, die mir eigentlich fern liegen sollten, und nur durch die Combination der Verhältnisse herbeigeführt sind — hemmend und wirklich lästig endlich, mich nicht verlassen wollen — ach so ein freies unabhängiges Leben ist wie der blaue Himmel über uns — selten aber wirklich da.

3. August.

Ohne Hülfe meines getreuen Gehülfen Molitor wäre ich schwerlich mit meiner Arbeit so weit — die sichere Aussicht der Vollendung in diesem Monat ist da, wenn auch eine Retouche von ein paar Tagen nachfolgen soll — dieses mir so viele Sorgen und Kummer machende Kind meiner Kunstschöpfung scheint bei Andern mehr Liebe zu finden als bei mir.

Der Hauptgrund meines Unfriedens mit meiner Kunst, glaube ich, liegt in dem jahrelangen anhaltenden Wühlen und Schaffen im allerschwersten Kaliber der Kunst — das ist gewiß zu viel — der Fußboden, die Pferdebeine des kaiserlichen Gauls, das gestürzte Thor und die Gruppe links mit den Todten müssen noch gemalt werden, außerdem bin ich noch mit dem gefangenen Longobardenkönig beschäftigt — ein wichtiger Gegensatz zum Kaiser und ich glaube glücklich gewesen zu sein — der Kaiser ist recht zu einem nordisch deutschen siegenden Fürsten geworden, wogegen der andere als Südländer gelb und giftig in wilder Aufregung im Vorgefühl der letzte seines Stammes, der letzte König der Longobarden und letzte Hauptstütze der Arianer (?) zu sein — sich entschieden absetzt — nicht minder wichtig ist sein Weib, welche, da man ihr Gesicht nicht sieht, natürlich ein Interesse in einer starken Gemüthsbewegung ihres Körpers suchen mußte — auch dieses ist mir gelungen — ich verkenne nicht, was mir Gutes hierin zu Theil wird, aber der Mensch ist in mir zu angegriffen, um den Erfolg recht zu genießen.

Aachen, August 1851, Rathhaus, Dienstag Nachmittag.

Ich bin heute halb feiernd und zwar durch allzu

große Anstrengung von gestern — heute Morgen mußte ich noch an der vortägigen Arbeit erst nachhelfen — als schönen Lohn nach wirklich ernsten Mühen fand ich zu Hause Deinen Brief und beschloß gleich heut mir Zeit zu machen und weiter zu feiern und an Dich zu schreiben — gebe Gott, daß ich in zwei Monaten bei Dir bin — es ist dann vieles anders, manches Rauhe und Nothwendige ist geschehen und es zieht eine wärmere und innigere Stimmung bei mir ein — gestern klagte ich wieder sehr bei der betäubenden Arbeit und fühlte mich sehr schwach — es war ein wunderschöner Tag und der Gegensatz war zu schroff — es ist eine Tyrannin, die Freskomalerei, und läßt nicht ein freies, ganz nach Stimmung und Herzen sich richtendes Arbeiten zu — sie setzt eine glänzende Krone uns auf den Kopf, während an den strebenden Füßen sie Ketten mit ehernen Kugeln fesselt. Ganz froh und glücklich als Künstler werde ich wieder, wenn ich meine Oelpalette schwingen kann, mein Streben ist inniger und tiefer in der Kunst, als mir das Fresko geben kann. Mit welcher Freude werde ich in's Seebad eilen, darauf setze ich großes Vertrauen, um mich wieder recht zu erholen.

Montag 1. Sept.

Mit meiner Arbeit werde ich in dieser Woche vollständig fertig und ist mir die Eckgruppe, die mir unerwartete Arbeit machte, ganz nach Wunsch ausgefallen — es ist doch ein ganz anderes Wirken, wenn man für sich allein zu sorgen hat und nicht immer mit sorglichem Blicke nach der Arbeit des Gehülfen hinüberfieht und die späte Nacharbeit für den Abend in seinem Machwerk erkennt. In der Sache selbst ist eine Hülfe auf diese Weise möglich,

aber persönlich für den Schöpfer des Werkes ist sie eine Last mehr, das fühle ich jetzt so sehr und male ich jetzt die Beschließung meines Bildes so recht mit künstlerischer Ruhe und voller Sammlung — — —

Blankenberghe, 12. Sept. 1851.

— — Seit dem besprochenen Dienstag bin ich im fremden Lande — denselben Tag nach einer nicht unangenehmen Reise erreichte ich das alte schöne Bruges. Alles nach gutem Gewissen war in Aachen wohl geordnet, so daß bei meiner Rückkehr ich nur meinen Koffer zu packen habe. — Dein mit Liebe bekränzter Sack nahm willig Alles auf, so ich ihm anvertraute, und von Verviers ihn zu mir nehmend, waren wir unzertrennlich. Den andern Morgen um halb 6 Uhr verließ ich mein Nachtquartier und unter schönem Wetter in einer einspännigen Mallpost erreichte ich noch vor 7 Uhr diesen heilsamen Ort, wo mir gleich als Hauptstaffage mein Bruder Otto entgegenlachte und prächtig aussah. Bald war ich beim Dr. Lette zu Hause — ein wohnlich nettes Zimmer nahm mich auf und alsbald erstiegen wir beide die vor der Thür liegende schützende Sanddüne und das Weltmeer in einem bedeutenden Theil lag vor mir und schmückte sich in seinen Rändern ununterbrochen mit 5- bis 6fachen weißschäumendem Wellenschlag auf das Prächtigste aus — so weit man links und rechts nur sehen konnte — ein großes, tiefes Verlangen überkam mich, mich dort mit diesem Geiste näher bekannt zu machen und beschloß sogleich, noch heute ein Bad zu nehmen. Die Einrichtungen sind hier wie anderwärts, doch fielen mir zu meiner großen Verwunderung bei der Benutzung des Bades, namentlich der herannahenden Fluth, welche den ganzen

Morgen bis gegen 12 Uhr in Anspruch nimmt, so seltsame Sachen vor, daß ich beschloß, mein Baden zu einer andern Zeit auszuführen und zwar Morgens und Abends — und was Otto mir sagte, bestätigte sich, und leer an Menschen bei prächtig sinkender Sonne stürzte ich mich in die Brandung, wo ich von der ersten großen Welle ganz überflossen, von der zweiten bald erreicht, auf das beste und kräftigste empfangen wurde — ach, das ist was Herrliches, das ist eine Naturkraft, die rein und unverfälscht aus den Händen des Schöpfers nur Heilung und Segen bringen kann. — Das erste Bad bekam mir sehr wohl, obgleich ich zu lange darin geblieben — dann machten wir beide, Otto und ich, längs dem Meer einen schönen Spaziergang — die Sonne ging herrlich unter — die Fischer mit ihren festen Booten bedeckten zurückkehrend den ganzen Horizont der See und alsbald landend wurden in Körben von den Weibern die Resultate in Empfang genommen und noch in der Dämmerung auf dem Straßenpflaster vor den Häusern schön geordnet zum Verkauf ausgeboten, während die Fischer selbst in ihren höchst malerischen Kostüms von ihren Enkeln, Kindern oder Bräuten und jungen Frauen nach Hause begleitet wurden — bei ihren festen und starken Gestalten sah man ihnen doch eine gewisse Müdigkeit an und ich erfuhr später, daß es ein sehr anstrengendes Leben sei. Doch in der Nacht um 1 Uhr sind sie alle wieder aufgebrochen und als ich früh Morgens auf der Düne stand, war in weiter Ferne das Meer mit ihren Segeln wieder bedeckt. Sonst passirt hier an diesem Fischerdorf weiter nichts, als daß in weiter Ferne ein großes Dampfschiff oder ein Dreimaster mit vollen Segeln wie ein graublauer Geist colossal, halb dem Himmel

und halb der Erde angehörend, erscheint und wieder verschwindet.

Ueber den Fortgang meiner Kur und meines Lebens hier wirst Du von allem schriftlich erfahren, aber laß Dich nicht beunruhigen, wenn ich Dir sage, daß ich mich recht wieder erholen muß und ich die Anstrengungen des Sommers recht sehr fühle — möglichst lange diese Kur hier auszudehnen, scheint mir für mein Wohl entscheidend zu sein."

Es ist wohl nicht schwer, hier überall schon Spuren der beginnenden Krankheit zu finden, und der Ueberreizung, welche ihm die Arbeit in Aachen zuzog.

Nach der Schlacht von Pavia wäre das Concil in Frankfurt an der Reihe gewesen, kam aber confessioneller Bedenken wegen nicht zur Ausführung. Darum folgte jetzt die Taufe Wittekind's, unstreitig eine der schönsten Compositionen, durch die Gegenüberstellung des trotzigen schwer gebeugten Sachsenhäuptlings, der offenbar nur dem Schicksal weicht, und des strengen aber edlen Siegers Carl. Wiederum ist jene eminente Kraft großartiger Charakteristik entfaltet, die in den Rethel'schen Schöpfungen so direkt an Shakespeare erinnert. Denn wie bei diesem äußert sich dieselbe weniger im Portraitartigen, als vielmehr im Handeln und Thun, in der Bewegung und dem Ausdruck seiner Figuren. Man sieht nicht nur das Walten des Geschicks, sondern auch, wie es sich aus den Charakteren der handelnden Personen mit voller Nothwendigkeit ergibt. Dieser Carl siegt überall, selbst im Tode, durch die überwältigende Größe seines Wesens. Dabei ist Niemand entfernter von leerem Pathos als Rethel's Menschen. Hier ist überdieß die Anordnung des Ganzen von

besonderer Originalität und Schönheit — so speziell des sächsischen Gefolges und Alboins. Diese Composition hat der Meister noch selber während des Winters von 1851—52 in Carton ausgeführt, von den nun folgenden gehören blos die allerdings sehr sorgfältig gezeichneten Entwürfe ihm.

Zunächst die Krönung Carl's in Rom zu Weihnachten 800, wo besonders die ruhige Würde imponirt, mit der sich der knieend betende Carl nach dem von hinten herkommenden und ihm die Krone aufsetzenden Papst umsieht. Die Erbauung des Aachener Doms und die Erscheinung der päpstlichen Gesandten während derselben (a. 804) zeigt uns Carl als Förderer der Kunst und Wissenschaft, umgeben von seinen Frauen, wie er selbst Hand anlegt mitten im Getümmel eines weiten Bauplatzes, wo schon das wohlbekannte Oktogon seines Münsters sich fertig erhebt. Er hat das Richtmaß in der Hand und sieht mit einer prächtig gegebenen Wendung des Kopfes nach den nahenden Cardinälen hin, als wollte er sagen, „nun, was wollen denn die schon wieder?" Das anmaßliche Aussehen der geistlichen Herren, die eine Porphyrsäule für den Bau als Geschenk des Papstes bringen, läßt uns im Voraus schon die künftigen Conflicte zwischen Papst und Kaiser ahnen. Es ist, als sähe man den Pandolfo im König Johann. Zu den rührendsten Bildern gehört dann das, wo wir Carl die Kaiserwürde niederlegen und seinen Sohn Ludwig den Frommen zum Nachfolger ernennen sehen. Die Charakteristik des mächtigen und endlich lebensmüden Greises ist hier ebenso großartig und erhaben, als die des auf sein Geheiß sich die Krone selber aufsetzenden frommen Ludwig in ihrer Demuth überaus fein. Durch die umgebenden Figuren werden wir

aber auch hier wie überall so in die ganze Zeit hineingeführt, bei aller strengen Unterordnung unter die Hauptpersonen setzen sie doch das durch diese angeschlagene Thema so überraschend und mannigfaltig fort, als sie es befriedigend ausklingen lassen. So ist hier besonders der Schmerz des Gefolges Carl's rührend ausgesprochen, nicht minder das steigende Machtbewußtsein der Geistlichkeit, sie geben uns zusammen ein so reiches und farbiges Bild der ganzen Handlung und ihrer Faktoren, daß man keinen der letzteren missen möchte. Rethel bewährt sich auch hier als der ebenso eigenthümliche wie gewaltige Dichter, und es bleibt nur zu beklagen, daß sein tragisches Geschick ihm nicht vergönnte, die Gestalten, die er schuf, auch an die Wand zu malen. Sie sind uns aber wenigstens in den Photographieen seiner trefflichen Zeichnungen zugänglich gemacht, wie noch einige andere Compositionen aus dem Leben des Kaisers, so jener Empfang der Gesandten des Harun al Raschid, dann Carl d. Gr. und die Aachener Heilquelle u. A. m.

Ich komme nun zur letzten Abtheilung seiner Arbeiten, die während der Ausführung dieses großen Auftrags entstanden sind. Sehr bedeutend in jedem Sinne, sind sie besonders auch dadurch interessant, daß sie uns über seine inneren Erlebnisse, die allmählige Veränderung seines Seelenzustandes in den letzten Jahren genaueren Aufschluß geben, als die monumentalen, zehn Jahre früher entworfenen Aachener Compositionen.

Zunächst finden wir den so berühmt gewordenen Todtentanz, der durch die Ereignisse der Jahre 1848 und 1849 — hatte er doch während seines Dresdener Aufenthalts den Barrikadenbau miterlebt und das Blutvergießen mitangesehen — in

ihm hervorgerufen ward. Es zeigt sich in diesen erschütternden Zeichnungen bereits die düstere Ansicht, die er allmählig von Welt und Leben gewann. Unter den sechs Blättern des Cyklus ist besonders das ergreifend, wo der Tod hoch zu Roß über das herbstliche Feld weg der Stadt zureitet, die er heimsuchen will. Während alle übrigen lebenden Wesen erschrocken vor ihm fliehen, krächzen nur die Raben ihm entgegen, der lustig, die Cigarre im Munde, über das Blachfeld zieht. Es ist das von einer wahrhaft entsetzlichen Kraft wilder schauerlicher Poesie. Nirgends mehr als hier zeigt der Künstler, wie er mit wenigen Strichen die erschütterndste Wirkung hervorzubringen versteht. Man glaubt, das dürre Laub rascheln, den Sturm, der über die Ebene wegfegt, heulen zu hören und Alles unter den Tritten des grinsenden Ungeheuers ersterben zu sehen, es schaut uns eine wahre Wollust der Vernichtung aus den herben Contouren entgegen. Noch fürchterlicher erscheint er als Führer auf der Barrikade, die Fahne in der Hand den Kugeln trotzend. Hier ist ein wilder trotziger Hohn in der Bewegung, welcher wahrhaft schauerlich wirkt. Der Gedanke, den Tod als Repräsentanten der Gleichheitsidee, als Volksaufwiegler und Entfeßler aller wilden Leidenschaften darzustellen, wird in den übrigen Blättern dann mit einer plastischen Kraft durchgeführt, die eine fast blitzartige Wirkung in dem durch den badischen und Dresdener Aufstand ernüchterten Deutschland ausübte; das Werk fand die ungeheuerste Verbreitung und verdiente sie, da es sich gar nicht gegen die Freiheit, sondern gegen jene berechnete Verhetzung der rohen Massen, die freche Aufstachlung ihrer niedersten Instinkte richtete, die zu nichts als Zerstörung und Vernichtung führen kann. — Einer so feinen

Natur wie Rethel mußte dergleichen wüstes Treiben ein Greuel sein und so brauchte er denn gegen dieses Demagogenthum seine scharfen Waffen mit einer unerbittlichen Energie, die wirksamer als irgend etwas, was uns von politischen Bildern vorgekommen ist, ja geradezu epochemachend wurde, wie sie seinem Bürgermuth zur höchsten Ehre gereichte. Wie wenig er deßhalb reaktionär war, sehen wir aus den beiden merkwürdigen Briefen, die er in Dresden während des Maiaufstandes schrieb.

Liebe Mutter!

Ich hoffe, daß diese Zeilen in gewöhnlicher Weise zu Dir gelangen und Euch alle über mich trotz der wilden Gegenwart vollkommen beruhigen werden. — Seit gestern Nachmittag 3 Uhr ist die hiesige Stadt in vollem Aufruhr — man verlangt vom König Anerkennung der Reichsverfassung — welches hartnäckig verweigert wird — dazu das Gerücht, daß preußische Truppen die Stadt besetzen würden — genug — unter Sturmgeläute von allen Glocken und starkem Schießen habe ich den gestrigen Nachmittag in meinem Atelier arbeitend zugebracht — ein trauriger Kontrast — rechts zum Fenster hinein die herrliche Frühlingspracht und den Gesang der Vögel und links das wildeste unheimlichste Getöse — die ganze Stadt ist mit Barrikaden bedeckt — heute Morgen um 7 Uhr habe ich mich überzeugt, daß man noch zur Post kann und Briefe besorgt werden — in der Nacht, in der ich mauerfest, o Wunder, geschlafen habe, ist es wieder scharf hergegangen und stark mit Kanonen geschossen worden — der König soll auf seine Bergveste Königstein geflohen sein und die rettenden Preußen sind bis jetzt ausgeblieben — das wenige Militär, 4000 Mann, sind dem

Könige treu, fortwährend ziehen Freischärlertrupps in die Stadt und die Sache nimmt einen immer ernsteren Charakter an. Für mich habt Ihr nichts zu fürchten, meine Einsamkeit hier am Rande der Stadt, früher so unerträglich, ist mir jetzt unendlich werth und lieb und meine Neugier weicht stets einer vernünftigen Klugheit. — In diesem Augenblick höre ich eine starke Kanonade, welche von dem Stadttheil jenseits der Elbe herzurühren scheint, vielleicht sind die Preußen da. Nun liebe Mutter, lebe wohl, in 4 Wochen, so Gott will, sehen wir uns gesund und heiter wieder — mit meiner Arbeit geht's so ziemlich, ich werde wenigstens fertig — ein eigenes Geschick bei mir, daß bei allen diesen öffentlichen ernsten Ereignissen der Gegenwart, ich mit aller Gewalt gezwungen werde, meinen Geist, mein Wirken einer ganz andern Richtung zuzuwenden. Einen herzlichen Gruß an Emma.

Dein Sohn

Alfr. Rethel.

Dresden, Freitag Morgen, den 4. Mai 1849.

Gut, daß Otto nicht mehr hier ist.

Soeben erzählt mir mein Stiefelfuchs, daß der König auf seiner Flucht bei Pirna gefangen genommen ist. Wie sich die Sache gestalten wird, darüber nächstens mehr — das Galleriegebäude mit seinen Schätzen wird von beiden kämpfenden Parteien möglichst geschont. — Gott schütze die Stadt. —

Dienstag Morgen.

Liebe Mutter!

Vor ein paar Stunden hat sich die entsetzliche Katastrophe in hiesiger Stadt zu Gunsten des Militärs, also des Königs, entschieden — ein großes herrliches Werk zur Ehre

Deutschlands ist unter der kaltblütig berechnenden Militärgewalt, unter dem Säbel gesunken! ich sah der Entstehung dieser Bewegung mit Mißtrauen zu und erwartete rothe Republik, Communismus mit allen seinen Consequenzen — allein es war wahrhaftige allgemeine Volksbegeisterung im edelsten Sinn zur Herstellung eines großen edlen Deutschlands, eine Mission, die ihnen Gott in die Brust gelegt und nicht durch das radikale Geschwätz schlechter Zeitungen und Volksredner hervorgerufen worden — aus allen Ständen, mit geduldiger Ertragung der größten Strapazen, kämpften sie auf den Barrikaden — aus allen Gauen des Landes zog die kräftige Jugend wohlbewaffnet der bedrängten Stadt zu Hülfe — wie das prächtige Corps der Freiberger Studenten einzog, einer stattlicher und schöner wie der andere, da wurden mir die Augen naß — der Eindruck war zu siegend, denn eine edle gute Sache erhob diese Schaar! Wie es nun hier zugegangen hat, wird aus den Zeitungen Dir bekannt sein — fast ununterbrochen 3 Tage, mit geringen Stunden Unterbrechungen Nachts, währte der Kampf im Innern der Stadt — viele Opfer deutscher Brüder sanken, die prächtige Stadt soll fürchterlich aussehen — am Sonntag Morgen war eine starke Feuersbrunst, die Flamme schlug höher als die höchsten Kirchthürme, glückliche Windstille brachte nicht größeres Unglück über die Stadt. Jetzt, indem ich schreibe, brennt es wieder stark in derselben Richtung schon seit gestern Abend, wird aber nun, da der Kampf vorbei ist, mit Ueberlegung gelöscht werden. Die Galerie soll sehr gelitten haben — ein unersetzlicher Verlust. Ueber das Detail werde ich mündlich Alles Nähere mittheilen — wenigstens 15,000 Menschen mit Betten und den nothwen-

digsten Kleidungsstücken entflohen, es war ein jämmerlicher Anblick — ich und ein Gärtner waren die Einzigen im großen leeren Hause — ich bin gar nicht während der 4 Tage im Innern der Stadt gewesen, überhaupt war wohl kein Punkt derselben sicherer, als wo ich mich befand — ich erwartete im äußersten Fall die Ankunft und Unterbringung der Familien v. Schnorr und Plüddemann, selbst meine Arbeit suchte ich zu fördern, so gewohnt war mir zuletzt das ununterbrochene Feuern, Kanoniren und Stürmen auf den Glocken — da ich zum Garten hinaus in's Freie konnte, so speiste ich in einer Wirthschaft vor den Thoren — meine Sachen waren gepackt und wanderten verschiedene Male in den Keller — jetzt werde ich wenigstens meinen Carton suchen zu vollenden und dann über Berlin, als der sicherste Weg, wieder zu Euch suchen zu gelangen und die übrigen nothwendigen Arbeiten alsdann in Düsseldorf oder in Aachen anzufertigen — es ist mir natürlich hier nicht mehr geheuer — Gott im Himmel weiß, was aus unserem schönen deutschen Vaterlande wird! einen tiefen unvergeßlichen Eindruck haben diese Trauer- und Schreckenstage auf mich gemacht so unnatürlich, so fürchterlich, wenn Brüder, Landsleute sich unter einander morden! Ich hoffe doch, daß Du meinen Brief vom Freitag erhalten haben wirst, wo ich Dir den Beginn des Aufruhrs schilderte und mein Verhalten dabei anzeigte? Jetzt an die Arbeit und dann zu Euch, wann komme ich zu einem ruhigen Bleiben und Wirken? Grüße Emma und theile Otto diese Zeilen mit, der ja in Aachen ist. Lebewohl. Gott erhalte Deine Gesundheit, wie er mich bisher bewahrt hat. Dein Sohn

Alfr. Rethel.

Unstreitig haben diese Briefe ein großes Interesse für die Gegenwart, weil sie uns zeigen, wie selbst so unzweifelhaft konservative Naturen von der allgemeinen Strömung mit fortgerissen wurden oder doch in einen schweren inneren Widerstreit gerathen mußten bei einer Erhebung, die nichts anderes bezweckte, als was heute glänzend erreicht ist. — Aber auch welches Licht werfen sie auf Rethel's Empfindungsweise selber, wenn er so ganz Künstler ist, daß er selbst beim Donner der Kanonen fortzuarbeiten vermag! Daß dergleichen fürchterliche Dinge mitzuerleben einen tieferen Eindruck auf ihn machen mußte, als er gegen seine Mutter aussprechen mochte, ist selbstverständlich. Einmal auf dieses düstere Todtentanz-Thema gerathen, ließ es ihm daher jetzt keine Ruhe mehr, und es entstanden noch zwei solcher Szenen. Zunächst die schauerlichste von allen, durch das Erscheinen der Cholera während des Carnevals 1831 in Paris bei ihm angeregt. — Wir sehen einen weiten Tanzsaal, aus dessen Pforten eben die letzten Gäste sich stürzen, alle Bänke verlassen bis auf eine einzige Tänzerin, welche auf den hintersten Platz genommen. Es ist die furchtbare Asiatin selber mit der Geißel in der Hand und einem Gesicht, wie es nur ein Teufel oder ein Genie erfinden konnte. Sie wartet auf Tänzer, ein Paar, das es vielleicht gewagt, trotz ihr anzutreten, liegt als ihr Opfer bereits am Boden des Saales, die lächelnden Larven gelüftet und das Todesröcheln darunter zeigend. Sonst alles leer, selbst die Musikanten, die eben noch aufgespielt, stürzen weg, als sie sehen, welcher Mitspieler sich ihnen plötzlich zugesellt. Denn in der Mitte ganz vorne steht der Tod im Domino und fiedelt lustig auf zwei Knochen seine entsetzlichen Tänze. Man kann das Blatt

nicht ansehen, ohne daß es einem kalt über den Rücken läuft: so furchtbar ist der wilde Humor, der sich darin ausspricht. Ein Meisterstück ersten Ranges ist dieses Blatt.

Gleichsam als Gegensatz componirte er dann sein letztes Bild dieser Art, einen uralten ehrwürdigen Thürmer, der endlich in seinem Lehnsessel im Glockenhaus sanft eingeschlafen. Der Tod, offenbar schon lange sein guter Freund, läutet ihm das Sterbeglöcklein, mit einem Ausdruck voll milder Freundlichkeit, der ebenso versöhnend wirkt, als sein Auftreten im Ballsaal schauerlich.

„Jetzt habe ich wohl mit dieser Todtentanzpoesie abgeschlossen", sagte er mir mit seinem ernsthaften Ton, als ich ihn eines Tages eben dies Blatt auf Holz zeichnend traf. Und wirklich war die Versenkung in dergleichen düstere Bilder in anscheinend unlösbarem Widerspruch mit seiner augenblicklichen Lage. War er doch eben glücklicher Bräutigam eines der liebenswürdigsten und schönsten Mädchen in Dresden geworden, der Tochter des Malers Grahl und Enkelin des reichen Bankiers Oppenheim, der damals das erste Haus in Dresden machte. Selten oder nie habe ich ein Paar gesehen, das so sehr zum Glück bestimmt und desselben so würdig schien! — Es entstunden jetzt neben der Arbeit an den Cartons auch noch einige schöne Compositionen, so die Beerdigung Frauenlobs, ein Cyclus aus dem Leben Alfred's des Großen, Illustrationen zu Luthers Lied: „Ein' feste Burg ist unser Gott"; das gelungenste darunter sind die drei Stände, Meisterstücke nerviger Charakteristik. Im Ganzen zeigt sich aber doch ein gewisser Nachlaß der eigentlich bildenden Kraft, es fehlt der frische Schönheitssinn, die Fülle der Frankfurter Periode. Dieß tritt besonders bei

einem durch die Genesung seiner nachmaligen Frau hervorgerufenen allegorischen Blatte hervor, wo wir diese selber im Stuhl am Fenster sitzen sehen, hinter ihr die Frömmigkeit sie haltend und die um sie bemühte Sorge, vor ihr die Medizin, welche das Wohlsein herbeiführt, während das Fieber von dannen weicht. Alle diese Frauengestalten sind mit Namen bezeichnet nach Art der Altdeutschen, denen er überhaupt von Jahr zu Jahr ähnlicher ward, obwohl seine Formengebung meist größer und freier bleibt. Sehr reizend ist noch ein Kalender mit Bildern auf jeden Monat, den er in dieser Zeit für seine Braut zeichnete, hier ist sogar noch heiterer Humor.

Ein anderes Blatt bezieht sich dann auf den Jahreswechsel von 1851 auf 52. Das neue Jahr, ein rüstiger frischer Bursche, das Füllhorn des Friedens auf dem Rücken, alle Taschen voll mit schönen Sachen, will eben den Eisenbahnzug der Zeit besteigen, aus dem die Menschheit dicht gedrängt ihm hoffnungsvoll entgegenwinkt. Der Moment als Condukteur macht ihm ehrerbietig grüßend die Thüre auf. Nebenan aus dem Wagen steigt ein altes Weib aus, das alte Jahr, beladen mit der Geschichte, hinter ihr der Schaffner, der ihr noch ein Bündel Gepäck, die Erfahrung, nachwirft, das sie wohl gerne zurückgelassen hätte. Vorne sitzt Saturn als Lokomotivführer, neben ihm höhnisch grinsend der Tod als Bremser. Hat die Gestaltungskraft hier selbst noch mehr als beim vorigen nachgelassen, ist der Strich unsicher und suchend, so findet man dafür in der Composition denselben dämonischen Humor wie bei den Todtentänzen ausgesprochen, und dabei ein so geistvolles Erfassen des Gegenstandes, wie es eben nur dem Genie möglich.

Dazwischen kamen aber wieder heitere Zeiten, wie sie seiner Lage entsprachen. Es war schon immer eine seiner hervorstechendsten ächt künstlerischen Eigenheiten gewesen, daß es ihn drängte, alles Geschehene, komische wie ernsthafte Situationen, gleich aufzuzeichnen und in Bilder zu verwandeln. Saß er daher Abends am Theetisch, so beschäftigte er sich fast immer damit, Erlebtes zu gestalten, aber gewöhnlich ganz in's Großartige und Phantastische umgebildet. So hatten einst die beiden kleinen Schwestern seiner Frau ihre Puppen auf einander liegen lassen, so daß die Gewänder hübsche Falten gaben. Sofort zeichnete er die beiden Puppen, so daß sie wie über einander gestürzte Frauenleichen in irgend einer erstürmten Stadt liegend aussahen, gewaltig tragisch wirkend, aber auch die Tendenz seines Geistes zeigend. Ebenso kam er eines Tages beim Nachhausegehen unter die dem Schulhaus entströmende, sich balgende Jugend. Daraus ward ihm alsbald eine wilde Teutonenschlacht, und so spiegelt sich überall der Zug seines Alles in's Tragische treibenden, mit finstern Ahnungen erfüllten Geistes.

Sie sollten sich nur zu bald erwahren. Im September 1852 von Rom zurückkehrend, brachte ich noch einige Wochen in Florenz zu und stieß dort eines Abends auf den mit seiner jungen Frau promenirenden Rethel, der eben angekommen war. Die Freude, liebe Freunde zu treffen, ist im fremden Lande immer groß, wie viel mehr mußte sie es bei mir sein, der ich von dem schönen Paar nichts mehr gehört hatte, dessen Verlobung ich in Dresden noch kurze Zeit vor meiner Abreise nach Italien hatte feiern helfen. In der Ueberraschung übersah ich erst, daß beide Gatten auffallend angegriffen aussahen, ja der ohnehin immer sehr

ruhige Rethel jetzt noch in sich gekehrter, ja oft total abwesend erschien. Ich sollte nicht lange über die Ursache im Unklaren bleiben, denn wie man natürlich beim Wiedersehen alsbald da anknüpft, wo man sich ehedem verlassen, so erzählten wir uns zunächst unsere seitherigen Erlebnisse. Die Ihrigen stunden in einem unerwarteten Contrast zu dem, was sich vor anderthalb Jahren bei jener glänzenden Verlobung erwarten ließ. Rethel war nach derselben voll Glückeshoffnungen nach Aachen abgereist, um seine Arbeiten dort weiterzuführen. Ungeduldig hatte er sich bei der ohnehin so anstrengenden Freskomalerei zu viel zugemuthet und sich erschöpft, wie wir aus seinen Briefen gesehen. Dazu kam beständig Verdruß der schlimmsten Art, durch die stupiden Einwendungen, die der anmaßliche Philisterchor seiner Vaterstadt ihm über seine Fresken machte, deren Vortrefflichkeit sie weit entfernt waren einzusehen, die sie vielmehr, gewöhnt an die süßlich bunte Malerei der damaligen Düsseldorfer, für total verunglückt hielten und ihn beständig drängten, doch von seinem Wege abzulassen. So lange die Welt steht, hat es nichts Tragischeres gegeben, als den Kampf genialer Naturen gegen den Unverstand, in dem die Dummheit nur zu oft Siegerin bleibt. So war es auch hier, ich erinnere mich noch heute der tiefen Erbitterung, mit der mir der unglückliche Mann von diesen unwürdigen Chicanen anscheinend gelassen sprach, als er gerade eine lichte Stunde hatte. Im höchsten Grade übereizt, verließ er im Herbste Aachen und brauchte unglücklicher Weise auf den Rath eines Arztes hin zu seiner Erholung jene Seebäder in Blankenberghe. Diese erhitzten ihn noch mehr, statt sein aufgeregtes Nervensystem zu beruhigen. So kam er anscheinend heiter und glücklich nach Dresden,

um seine Vermählung im Spätherbst zu feiern. Unmittelbar nach derselben ward seine junge Frau vom Typhus befallen und lag Monate lang zwischen Leben und Tod. Man kann sich den Zustand des armen Rethel dabei denken, der an diesem selten liebenswürdigen Wesen mit der tiefen Leidenschaft hing, der diese eher exzentrische als leichtblütige Natur fähig war, an der es nichts Kleines und Gewöhnliches gab. So lange die Krankheit dauerte, blieben all seine Seelenkräfte auf's höchste angespannt, als die Jugend aber endlich den Sieg bei ihr davontrug und die fürchterliche Angst vorbei, das theure Leben gerettet war, trat bei ihm eine so vollständige Abspannung ein, daß er stundenlang das Bewußtsein nahezu verlor und einer so vollständigen Willenlosigkeit verfiel, daß sie natürlich bald die schwersten Besorgnisse hervorrufen mußte. Dieser Zustand der Apathie, untermischt mit kürzeren oder längeren bewußten Pausen, hatte sich den Sommer durch fortgeschleppt, bis man in der Hoffnung, denselben durch angenehme Eindrücke zu heben, beschloß, das junge Ehepaar den Winter in Rom zubringen zu lassen.

Wie bedenklich mir das nun auch erscheinen mußte, wenn ich sah, wie es sich oft mitten in der traulichsten Unterhaltung plötzlich wie ein unsichtbarer Vorhang vor sein Bewußtsein schob, ihm das Wort im Munde stecken blieb und er vollkommen stumpf und bewußtlos in's Leere starrte, aber selbst in guten Stunden von seiner Frau zu Allem getrieben werden mußte, so schöpfte ich doch Hoffnung, daß sich das ändern werde, weil sowohl er, der bisweilen vollkommen ruhig und objektiv mit mir über seinen Zustand sprach, als sie mich versicherten, daß es viel schlimmer gewesen sei und sich bereits wieder sehr gebessert habe. So

blieb mir denn nichts übrig, als dem liebenswürdigen Paar alle die kleinen Dienste zu leisten, die ein Freund in solchen Fällen zu besorgen vermag, bis sie nach einigen Tagen zwischen Hoffnung und Furcht schwankend nach Rom aufbrachen. Dort schienen sich Anfangs die gehegten Hoffnungen realisiren zu wollen, er fing sogar an wieder zu arbeiten und machte eine Farbskizze für die Dekoration des Kaisersaals und eine ebensolche für die zu malende Taufe Wittekinds.

Es ist mir das fast unbegreiflich, wenn ich an den Geisteszustand denke, in welchem ich ihn bereits in Florenz traf; jedenfalls ist es ein sehr merkwürdiger Beweis, um wie viel länger die Kraft der Phantasie bei ihm der Krankheit widerstand, als die des Willens.

Ich aber ging bald darauf zurück nach Deutschland, um mich ebenfalls zu verheirathen und kam nach der Hochzeit mit meiner jungen Frau nach Venedig, um dort ein Jahr zuzubringen. An einem stürmischen Apriltag den Markusplatz besuchend stoße ich dort wieder auf das Rethel'sche Ehepaar, in Begleitung des mir ebenfalls wohlbekannten Schwiegervaters. Er hatte sie in Rom abholen müssen, da die Krankheit des armen Alfred nicht nur nicht ab-, sondern so zugenommen hatte, daß man sich über ihren Charakter — Gehirnerweichung — keiner Täuschung mehr hinzugeben vermochte. Obwohl fast immer gänzlich geistesabwesend und wild phantasirend oder stumpfsinnig brütend, die feinen Züge gänzlich erschlafft, erkannte er mich doch noch und streckte mir matt lächelnd und meinen Namen nennend die Hand entgegen. Es war einer der erschütterndsten Anblicke, die ich je gehabt, dies edle Menschenbild so zerstört zu finden und mit ihm das Glück eines zweiten Wesens, dessen Jugend,

Schönheit und Liebenswürdigkeit einst an seiner Seite beiden unendliche Seligkeit so sicher zu verbürgen geschienen hatte. Jetzt mußte er sogar schon ihres Kindes halber von dieser Frau getrennt werden und hat in Düsseldorf, bei seiner Familie lebend, noch sechs lange Jahre sein unseliges Dasein fortgeführt. Bewußtlos, aber sanft und harmlos wie ein Kind ist er bei Wind und Wetter den ganzen Tag herumgeschweift, Niemand sehend, von Niemand beachtet, ein lebendig begrabener Mann, bis der Tod endlich den erlöste, der sich durch seine Schilderung unsterblich gemacht.

XIV.

Arnold Böcklin.

Es war im Winter 1857, als uns eines Tages im Münchener Kunstverein ein Bild überraschte, das in seiner ganzen Art völlig neu erschien, von einer ungewöhnlichen Naturauffassung sowohl als von einer ganz selbständigen Technik Zeugniß ablegte. Man sah auf demselben nichts als einen Flußrand, der sich in einen Wald von fast in natürlicher Größe gemaltem Schilf verlor, durch dessen fahlgrüne Massen sich einige Sonnenblitze auf den sumpfigen Boden stahlen. Dieselben waren aber mit solch täuschender Wahrheit gemalt, daß die Meisten sich erst umsahen, durch welche Spalte denn jetzt eigentlich die Sonne hereinfalle. Es war ein packendes Naturleben in der unendlichen Einsamkeit dieser Szene, daß man das leise Flüstern des durch den Windeshauch bewegten Röhrichts, ja das Summen der Fliegen zu hören glaubte, wie man zuerst den Sonnenstrahl für Wirklichkeit genommen. — Gewöhnlich erst später bemerkte man dann auf einmal im Schatten des vom Schilf gebildeten Helldunkels gelagert ganz in sich versunken die riesige Gestalt des großen Pan und fuhr beinahe erschrocken zurück, wie es die Alten von denen erzählen, die dem Gotte begegnet.

Niemand vermochte sich der tief poetischen Macht dieses merkwürdigen Bildes zu entziehen, das so nur einem genialen Künstler gelingen konnte, und doch kannte kein Mensch den Namen Arnold Böcklin, der darunter stand.

In Künstlerkreisen hörte man bald, daß der Träger desselben, ein junger Schweizer, erst kürzlich mit einer wunderschönen Frau hergekommen und, nachdem er dieses Bild noch nicht einmal vollendet, zugleich mit zweien seiner Kinder vom Typhus befallen, jetzt völlig mittellos hier liege.

Der große Pan rettete ihn aber bald aus dieser Noth durch die Freunde, die er ihm erwarb, bis zuletzt auch König Ludwig I. eine tiefe Sympathie für den um die verlorene Syrinx Klagenden fühlte und ihn der Pinakothek einverleibte. Des Künstlers eigene kräftige Natur überwand auch das tückische Fieber, aber eines der Kinder erlag ihm, was den Vater so ergriff, daß er noch Monate lang verdüstert und ganz menschenscheu herumging. Böcklin aber war von der Zeit an ein hochgeschätztes Mitglied der Münchener Künstlerschaft. Mit Erstaunen hörte man, daß er — trotz der außerordentlichen Wahrheit mancher Details jenes Bildes, wie der mit so ungewöhnlicher Feinheit wiedergegebenen Sonnenblitze — nie unmittelbar nach der Natur male, dieselbe vielmehr nur, wie seiner Zeit Claude, bei Spaziergängen studire. Es ließ das auf ein außerordentliches malerisches Gedächtniß schließen. Die Freunde aber, die ihm bald näher traten, so Piloty und Ramberg — Ludwig Thiersch und Paul Heyse kannte er schon von Rom her — wurden nicht müde, die Feinheit seines Urtheils, den Scharfsinn zu preisen, der sich in seinen Kunstansichten ausspreche, für die er eine leidenschaftliche Propaganda zu machen pflegte.

Man kann alle Künſtler in zwei Claſſen ſcheiden: die, welche wie Rafael, Corregio, Tizian in einer beſtändigen Metamorphoſe begriffen ſind, ewig ſtreben, bei denen nichts feſtſteht, und jene, welche wie Paul Veroneſe oder die meiſten Holländer fertig auf die Welt zu kommen ſcheinen, um ſich dann immer gleich zu bleiben, bei denen der Handwerker ſtärker iſt als der Poet. — Böcklin gehört den erſteren an; obwohl in Rom zum unbedingten Verehrer der klaſſiſchen Kunſt wie Natur geworden, ſtellt er ſich doch bei jedem neuen Bild immer zugleich auch ein neues techniſches — nicht nur äſthetiſches — Problem, und ſcheint darum immer wieder ein Anderer, obwohl man ſeine Bilder wie ſeine maleriſche Handſchrift leicht unter allen übrigen herausfindet. Dadurch täuſcht er aber auch die Erwartung regelmäßig, und zwar oft recht unangenehm. Seinen Stoffkreis bildete damals meiſtens eine Verbindung von ſüdlicher Natur mit bedeutſamer mythologiſcher Staffage, ſo daß je nach den Umſtänden bald der figürliche, bald der landſchaftliche Theil überwog, beide aber immer ganz untrennbar organiſch verbunden und mit gleichem Talent, wie abſoluter Eigenthümlichkeit gemacht waren. Nur in einem ſeiner früheſten mir bekannten Werke ſieht man noch eine Anlehnung an Pouſſin, ſonſt war nie mehr irgend welche andere bei ihm zu entdecken, als ſolche an die klaſſiſche Kunſt überhaupt, deren ſtrenge Stylformen er aber meiſt durch einen ganz eigenartigen Realismus neu belebt.

Jenes Bild, ſeinem erſten römiſchen Aufenthalt angehörig, zeigt uns eine bezaubernde Waldſzene inmitten einer Schlucht, durch die eine Quelle herabrinnt, Alles von tiefem goldenem Abenddunkel eingehüllt, während ſich durch die

Baummassen die letzten Strahlen der Sonne stehlen, und am kühlen Quell eine sinnende Nymphe sitzt. Das Gemälde, jetzt in der Schack'schen Galerie, war so vortrefflich in Form und Farbe, daß ich dem Maler lange nicht verzeihen konnte, nie mehr auf diesen so schön gebahnten Weg zurückgekehrt zu sein, sondern daß er mit geistreicher Hartnäckigkeit jedesmal wieder einen neuen, oft sehr dornigen einschlug. Ich übersah darob die außerordentliche Vielseitigkeit dieses Talents, — wie er denn dermalen in Deutschland der einzige Künstler ist, der gleich den alten Meistern alle Fächer mit hohem Talent cultivirt, während sonst unsere Malerei gleich der Wissenschaft sich in lauter kleine und enge Specialitäten aufzulösen droht; — es entging mir aber auch lange bei seinem Experimentiren, daß es eben der grenzenlose Reichthum seiner Phantasie war, der ihn sich in Allem versuchen ließ, weshalb er denn auch beim Tollsten selten gesucht oder tendenziös erschien.

Er war eben in Allem und Jedem ein wunderlicher Heiliger, wie sich bei näherer Bekanntschaft bald ergab, oft barok und immer genial, dabei eine ganz dämonische Natur. Obwohl im höchsten Grad zum Grübeln und Theoretisiren geneigt, doch dem Leben gegenüber, in allen weltlichen Dingen, naiv wie ein Kind, arglos wie ein solches gegen völlig Fremde, und dann wieder gegen seine besten und aufopferndsten Freunde mißtrauisch, heute voll des köstlichen Humors, morgen düster und unzugänglich, unberechenbar in Allem und Jedem. Dabei leidenschaftlicher Anbeter der alten Kunst, — selbst aber ein ganz moderner, in seiner Empfindungsweise wie in seinen Werken dem wirklichen Leben gänzlich abgewendeter Romantiker und humoristischer Stimmungs-

maler. Wie er das Alles geworden, mag sein Lebenslauf erklären oder doch belegen, welchen ich hier nach den gelegentlichen Mittheilungen wiedergebe, die er seinen Freunden gemacht.

Arnold Böcklin ist als der Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns zu Basel am 16. October 1827 geboren, empfing eine gute Erziehung und besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt mit Auszeichnung. Er erwarb sich dort jene gründliche Vertrautheit mit den noch heute leidenschaftlich verehrten klassischen Autoren, die so sehr auf seine ganze Richtung und Anschauung einwirkten. In ihrem ganzen bis zum Exceß realistisch nüchternen, auf Erwerb und Besitz, auf Fabrikation mehr als auf Production gerichteten, pietistisch angehauchten Leben und Treiben bildet diese Vaterstadt gewiß den größten Gegensatz zur Romantik, den man sich überhaupt denken kann. Nur in der herrlichen Natur, welche sie umgibt, wie in ihrer alterthümlichen, malerischen, erinnerungsreichen Gestalt selber, dann in ihren eigensinnig festgehaltenen Sitten und Traditionen sind Anknüpfungspunkte für ein tieferes Gemüthsleben gegeben, das sich dann, verhöhnt, unterdrückt und abgestoßen von allen Seiten, im Geheimen nur um so hartnäckiger einzunisten pflegt, bei gewöhnlichen Naturen in Pietismus auswächst, phantasievolle aber bald in den tiefsten Widerspruch mit ihrer ganzen Umgebung bringt, den sie nur durch Humor auflösen können, wo sie dann nicht selten excentrisch und barok werden.

Die früh sich entwickelnde Liebe des Knaben zur Kunst war um so natürlicher, als sie ein Erbgut der Familie scheint. Schon die Tante war eine ausgezeichnete Malerin, und seine Brüder ebenfalls künstlerisch sehr begabt. Dennoch

fand diese Neigung beim Vater nicht eben die eifrigste Förderung, da damals jedem ächten Schweizer ein Künstler als ein Mensch galt, der nichts Rechtes kann und nur Thörichtes will. Die Baseler, ohnehin die prosaischsten von allen, entnahmen überdieß ihre Begriffe von einem Maler zwei hochbegabten, aber unter dem Druck der Umgebung in Unordnung aller Art verkommenen Mitbürgern: Disteli und Heß, sie erschienen ihnen — sogar mit Recht — als die eigentlichen Normalgenies, während sie seither sich mit den modernen Realisten viel besser zu verstehen gelernt haben. Wahrscheinlich durch Heß, einen Schüler von Cornelius, empfing unser Böcklin Allem nach Eindrücke, sog vielleicht auch die Tendenz zum Barocken und Ungewöhnlichen ein. Wie dem auch sei, so ist um so sicherer bei ihm der Einfluß der herrlichen Werke Holbein's in Basel nachzuweisen, sowohl der Passionsbilder als ganz besonders des wilden Humors im Todtentanz.

Obwohl nun der Vater mit der Zeit den größten Teil seines Vermögens verlor, sein eigenes Geschäft aufzugeben und einer fremden Fabrik vorzustehen genöthigt war, entschloß er sich doch immerhin, den Sohn zum Besuche einer Akademie auszurüsten, und die Familie hat ihm auch später viele Opfer gebracht.

Zunächst wanderte der junge Mann 1846 nach Düsseldorf, um sich weiter auszubilden, und widmete sich dort erst ausschließlich der Landschaft unter Leitung von Schirmer, dessen Schule man auch jetzt noch bei ihm in manchen äußerlichen Dingen wahrnehmen kann. Vor Allem in der breiten Behandlung, die freilich bei ihm zum feinen Stylgefühl wird, das dem Lehrer im Grunde abgeht. Hier allein

war es, wo Böcklin zahlreiche und höchst sorgfältige Detailstudien nach der Natur malte. Auch Hildebrand's Schüler soll er später eine Zeit lang gewesen sein, ohne daß irgend etwas davon wahrzunehmen wäre. War Düsseldorf bekanntlich vor achtundvierzig höchst romantisch, vorherrschend aber süßlich sentimental, so war dafür in Böcklin's durchweg männlicher Natur, die vielmehr zum gesunden, in tausend Farben schillernden und spielenden Humor neigte, nicht die geringste Empfänglichkeit zu finden. Er kehrte diesem schwächlichen Treiben auch bald entschlossen den Rücken und wandte sich auf des ihn sehr hoch schätzenden Schirmer's Rath der blühenden Brutstätte des Realismus, Brüssel, und zugleich der Figurenmalerei zu. Dort studirte er aber mit richtigem Instinkte statt Wappers oder Leys vielmehr die Galerie, verschaffte sich übrigens durch den Verkauf seiner Copien schon ein halbes Jahr später die Mittel, um Brüssel mit Paris zu vertauschen. Er kam dort gerade zur 48er Revolution an und wohnte — wie später in dem Juniaufruhr — den fürchterlichsten Szenen als Augenzeuge bei, sah Menschen von der Soldateska an die Wand stellen und erschießen, aus keinem anderen Grunde, als weil sie über die Straße gegangen waren, um sich Nahrung zu verschaffen. Das machte einen unauslöschlichen Eindruck auf sein jugendliches Gemüth, und dem haben wir wohl jenes Element des Schauerlichen, von Mord und Gewaltthat zu danken, das bei ihm ab und zu mit einer gewissen Wildheit auftaucht.

In dieser Zeit ewiger politischer Unruhe konnte er sich natürlich in Paris selbst mit den äußersten Entbehrungen nicht halten und kehrte deshalb, wohl gefördert als Künstler und bereichert durch die gewaltigsten, tiefgehendsten Erlebnisse,

aber auch mit Abscheu vor der Menschheit erfüllt, nach Basel zurück, um dort zunächst seiner Militärpflicht zu genügen. Da er sich keiner sonderlich günstigen Aufnahme zu erfreuen hatte, finden wir ihn bald mit wenig Geld in der Tasche auf dem Weg nach Rom, wo er im März 1850 ankommt, und um nur leben zu können, für die Kunsthändler im Corso Veduten malt, — Arbeiten, bei denen er sich wenigstens eine große Gewandtheit des Pinsels erwarb. Ueber seine Armuth tröstete ihn aber die Bekanntschaft mit so vielen talentvollen und strebsamen, meist in ähnlicher Lage befindlichen jungen Männern und besonders enge schließt er sich an den früh verstorbenen Franz Dreber an, der vielen Einfluß auf ihn gewinnt, etwas später dann an Feuerbach, der ihn ebenfalls beeinflußt, wie umgekehrt beide vielfach von ihm Anregung empfingen. Auch lernte er nach und nach Wittig, Kaupert, Gunkel, Paul Heyse, Reinhold Begas kennen, und wandelte vor Allem mit Entzücken auf dem klassischen Boden der Kunst. Zunächst zog er mit Dreber und Thiersch nach Olevano, wohin bald auch Flamm und Oswald Achenbach aus Düsseldorf nachkamen. Aber während diese fleißig die prächtigsten Studien fertigen, schweift unser Böcklin unaufhörlich in der Gegend umher, um zu schauen, ohne je direkt nach der Natur zu arbeiten. Am Ende malt er auf seinem Zimmer ein ganz selbst componirtes, nur den allgemeinen Charakter der Gegend, diesen aber höchst grandios wiedergebendes Bild, das alle seine Genossen entzückt; bei einem anderen, das er halbfertig liegen ließ, kann man noch heute in der Wohnung Heyse's, der es gerettet, die Großartigkeit der Naturauffassung des Künstlers bewundern. War so der Ruf seines Talentes bei den Freunden bald fest be-

gründet, ſo fehlte doch noch viel, daß er unter das Publikum gedrungen wäre, mit welch letzterem Böcklin ſich überhaupt niemals zu ſtellen wußte, ja an welches er als ächter Artiſt nie auch nur dachte. Hätte er doch anmaßliche Käufer lieber die Treppe hinabgeworfen, als becomplimentirt, oder gar ſich zu jenen kleinen und gemeinen Kunſtgriffen erniedrigt, mit denen man in Rom die Goldfiſche einzufangen pflegt und die der alte Koch ſchon in ſeiner „Rumford'ſchen Suppe" mehr ergötzlich als erbaulich zu ſchildern wußte. Es ging ihm daher wie gewöhnlich ſehr ſchlecht, was übrigens die innere Heiterkeit ſeines Geiſtes immer nur ſehr vorübergehend zu trüben, ſeiner Productivität niemals das Geringſte anzuhaben vermochte.

Im Gegentheil heirathete er 1853 nach kurzer Bekanntſchaft Angelina Pascucci, eine arme Waiſe, mitten in der ärgſten Noth. Wunderbarer Weiſe aber iſt dieſe anſcheinend leichtſinnige Ehe ohne jede Gleichheit der Bildung, Religion, Sprache, Tradition und Sitte, weil ſie, vom Götterſtrahl der Liebe berührt, zwei ächte Menſchen eingingen, eine überaus glückliche, und die ſchöne Römerin das Ideal einer Frau geworden, die nur für ihren Gatten lebt, mit wahrhaft ſeltener Aufopferung und Treue unwandelbar an ihm hängt, wie er an ihr, den ihre wunderbare Schönheit und zärtliche Liebe in jeder Trübſal tröſtete. Zunächſt gleich beim Verluſt des erſten Kindes nach einem Jahr, der den tief gemüthvollen Böcklin halb wahnſinnig vor Schmerz machte. Aber gerade in dieſem gemeinſamen Leid ſchloſſen ſich die Gatten erſt recht aneinander. Dazwiſchen erblühten dann auch wieder gute Zeiten, wenn etwa durch die Verwendung der Freunde, die ſein ſo reicher Geiſt, ſein glänzendes Talent und ſein ſo biederer, wenn auch ungleicher und launenhafter Charakter

ihm geschaffen, nach und nach immer öfter Arbeiten verkauft wurden. — Aber gleich mit einer der ersten hatte er das mißlichste Schicksal. Es war seinen Freunden nämlich gelungen, eine reiche deutsche Dame, welche damals die Rolle des Kunstmäcens in Rom mit unleugbarer Grazie, aber nach Frauenart mit mehr Wohlwollen als eigentlicher Kenntniß ausfüllte, zur Bestellung eines Bildes zu vermögen. Unglücklicherweise hatte er dazu die Entführung einer Nymphe durch einen braunen Faun gewählt, und mit so ächt heidnischer Unbefangenheit prachtvoll energisch durchgeführt, wie er seine schöne Beute durch's Wasser trägt, daß die Gönnerin, dadurch unangenehm berührt, das Bild um keinen Preis acceptiren wollte, ja nur viel später mit Mühe dazu gebracht ward, ein anderes zu nehmen. — Und doch hatte er den Gegenstand mit solcher Liebe durchgearbeitet, war niemals müde geworden, ihn immer wieder zu bessern.

Das verleidete ihm denn auch Rom bald ganz und gar, daß man da auf ein Fremdenpublikum mit dem frivolsten Geschmack angewiesen bleibt, ihm schmeicheln oder hungern muß, und er kehrte darum nach Basel zurück in der Hoffnung, jetzt reichere Unterstützung zu finden. Sie realisirte sich nicht, dagegen traf ihn dort der reiche hannöversche Kunstfreund Consul W. und machte ihm das Anerbieten, seinen Speisesaal in Tempera auszumalen. So kam er wieder nach Deutschland und füllte in Hannover sein Gemach mit Darstellungen, welche die Beziehungen des Menschen zum Feuer darstellen sollten. Diese Landschaften (in Leimfarben auf Leinwand gemalt) füllen jetzt die Wandflächen des Speisesaals der gothischen Villa, die Consul W. vor wenigen Jahren sich in Cassel erbaut hat.

Sie enthalten zunächst auf der ersten Wand eine Nymphe im Wiesengrund als Repräsentantin der Urzeit, dann den gefesselten Prometheus, endlich Adam und Eva.

Auf der zweiten Wand in einem großen Bilde: Die Zeit der Cultur. — Am Fuße eines felsigen Bergzuges, auf dem eine antike Ortschaft gelegen, bestellen Landleute das Feld, gehen Frauen zur Quelle, Wasser zu schöpfen, und stehen im Vordergrund Hirten betend um ein Opferfeuer, das sie vor einem Tempelchen angezündet haben. Die dritte Wand zeigt eine brennende Villa auf steiler Felsenküste; vorn Leute, die voll Schrecken herzulaufen. — Wenn schon angedeutet ward, daß das Wunderliche, Bizarre, Launenhafte, wie bei allen durchaus von ihrer reichen Einbildungskraft beherrschten Menschen auch einen großen Platz in der Production wie im Leben Böcklin's einnimmt, so mag das auch hier der Fall gewesen sein; noch wahrscheinlicher ist aber, daß der Besteller Böcklin's Arbeit nicht zu würdigen verstand, weil sie eben über das Gewöhnliche hinausging. Kurz, er war nicht zufrieden und es kam zu einem Prozeß, der, bis er entschieden, den Künstler, der gleich mit Frau und Kind nach Hannover gezogen war, in die größte Verlegenheit brachte, und, selbst als er gewonnen war, ihm noch Unannehmlichkeiten genug zuzog und ihn so mittellos nach München führte, wie ich Eingangs erzählte.

Dort gelang es indeß der Verwendung des ihm von Rom her befreundeten Paul Heyse, den Grafen Schack für ihn zu interessiren, der dann nach und nach eine ganze Reihe seiner bedeutendsten Bilder erwarb, die zur Charakteristik seines Entwicklungsganges so viele Anhaltspunkte geben, daß man jetzt durchaus nach München gehen muß,

wenn man unſern Böcklin recht kennen lernen will. Gleich das nächſte Bild nach dem Eingangs erwähnten Pouſſin eröffnet höchſt bezeichnend ſeine neuere Richtung: ein alter Einſiedler, der an ſteiler Felswand, in wildem Gebirge eingeniſtet, ſich nun geißelt, um ſeine vierundzwanzig Mußeſtunden doch angenehm zu beleben. Eine Schaar hungriger Raben hat ſich aus der ſtürmiſch bewegten Luft herabgelaſſen und flattert durch das überhängende, vom Winde gepeitſchte Geſträuch um den Alten herum, hoffend, daß er ohnmächtig vom Felſen herabſtürzend ihre Beute werde. In der mit eben ſo ſtupender Naturwahrheit als glänzender Phantaſie höchſt überzeugend gemalten Szene iſt ein wilder Humor, wie er nur einem Rembrandt zu Gebote ſtand und die derartigen Compoſitionen eines Mieris oder Teniers, ja ſelbſt eines Höllenbreughel an packender Kraft weit hinter ſich läßt, denn Böcklin's Realismus iſt nie ſo nüchtern als der ihre, im Gegentheil eine eigenthümlich glückliche Verbindung des Phantaſtiſchen mit dem Humoriſtiſchen iſt gerade das, was ihm beſſer gelingt, als irgend einem anderen Zeitgenoſſen.

Obwohl in Weimar gemalt, verdankt doch offenbar jenem erſten Aufenthalt in Olevano ein Hirt ſeine Entſtehung, der ſammt ſeinen Ziegen in komiſchem Entſetzen vor dem rieſigen Pan davonläuft, der über die Felsblöcke der wilden Gebirgseinſamkeit herüberſchaut. Wenigſtens gibt er den mächtig ernſten Charakter jener Landſchaft hier eben ſo trefflich, als es ihm ſpäter nur je gelungen.

Schon in Rom hatte Böcklin Reinhold Begas kennen gelernt und auf dieſen außerordentlich ſtrebſamen und hochbegabten Künſtler einen ſehr großen Einfluß ausgeübt, ja er war es, der ihn recht eigentlich zu jener freieren und

malerischen Behandlung der Plastik ermuthigte, durch welche er dann seinen großen Ruf erlangte. Auch auf Lenbach hatte er mächtig gewirkt, jetzt 1858 wurde er mit jenen beiden und Ramberg zugleich nach Weimar an die neu errichtete Kunstschule berufen. Es war das eine sehr glückliche Zeit für ihn, in welcher er außer dem eben erwähnten Pan eine Venus unter Oleandern schuf, die den Amor in der Abenddämmerung auf die Jagd schickt, und dann jenes berühmte Schloß am Meer, das von Piraten in der Morgendämmerung überfallen und in Brand gesteckt ward, nachdem sie den Besitzer erschlagen, worauf sie die Frauen und Schätze davon schleppen. Böcklin hat dieses Motiv öfter gemalt. Damals in Weimar zuerst ohne den Schloßbrand, später (vor etwa vier Jahren) mit brennendem Palast. Dieses Bild, sowie Böcklins Selbstportrait mit dem Tod, gehörte der Liebermann'schen Sammlung in Berlin an bis zu ihrer Versteigerung im Frühjahr 1877. Das Bild ist hochpoetisch, wenn auch in der Färbung nicht so glücklich wie manche andere. Endlich entstand dort auch eine Zierde des Museums von Böcklins Vaterstadt, jene die fröhlichste Luft athmende große Jagd der Diana und ihrer Nymphen, wo wir die stolze Göttin in vollem Laufe unter herrlich erfundenen, mit dichtem blühenden Gebüsch überwachsenen Felsen erhitzt dem Wild nachstürmen sehen. Wer hätte sich nicht einst die mit Oleander und Myrten so üppig übersponnenen Felsen von Terracina oder dem Cap der Circe durch solch göttliche Frauen würdig belebt gedacht? Hier findet er den Traum zur glänzendsten Wahrheit geworden, all den Jubel wiedergegeben, der sich damals beim Anblick jener prächtig üppigen Vegetation in ihm regte!

Während er dies dreizehn Fuß lange Bild in kaum vier Sommermonaten malte, traf er selbst Anstalt, den festen Boden unter den Füßen zu verlieren. Denn eines Tages im Grase liegend und die über ihn wegfliegenden Vögel beobachtend, gerieth er beim Anblick des Mechanismus ihrer Bewegung auf den Gedanken, eine Flugmaschine zu erbauen. Er konstruirte sie auch wirklich so scharfsinnig als eine Art Floß mit Flügeln an den Seiten, daß selbst Mechaniker davon frappirt waren und meinten, sie müsse nothwendig ihren Zweck erfüllen. Sie erreichte aber nur den Zweck, ihm erst sehr viel Geld und Zeit, dann beinahe das Leben zu kosten; als er nach jahrelanger Arbeit endlich seine Floßfahrt in der Luft beginnen wollte, flog er — ein moderner Ikarus — hinunter an einer Wand, daß er beinahe das Genick gebrochen hätte. Als Maler aber experimentirte er vor- und nachher unaufhörlich, — so gut in Weimar wie früher in München. War es doch dort schon stehende Redensart geworden, von manchem seiner Freunde zu behaupten: „den hat auch Böcklin verrückt gemacht!" Seine Collegen aber brachte er in dem um den Verlust jeder Poesie trauernden thüringischen Wittwensitz um alle Productivität, da er sie mit seiner Manier ansteckte. Doch scheint die erstere allmählich den Maler selber wieder erfaßt zu haben, denn er verließ plötzlich im Jahre 1861 Weimar und die mit ihren hoffähigen und bürgerlichen Professoren einen Preller vornehm ignorirende Kunstschule und ging wieder nach Rom.

Inmitten der klassischen Erinnerungen, wo der geborne Heide immer noch am besten hinpaßte, malte er denn bald jenes wundervolle Idealportrait der eigenen schönen Gattin als Muse, das auf der Ausstellung von 1863 in München

alle Welt entzückte, und das eben so originelle seines mit einem Hunde spielenden Jungen. Hatte er sich hier so bedeutend in der Historien- wie Landschaftsmalerei gezeigt, so schuf er nun die berühmte Villa am Meer in der Schack'schen Galerie, ein Meisterstück ergreifender Stimmungsmalerei. — Wir finden uns am flachen Ufer einer Bucht, auf dem sich langsam die Wogen verlaufen, während draußen ein wilder Sirocco sie hochschäumend an einen vorspringenden Felsen wirft, auf welchem im letzten Sonnenstrahl erglühend eine antike Villa unter dunkeln Cypressen steht, deren Wipfel sich vor dem Sturme beugen. Es ist eine unsäglich düstere Trauer über die einsam schöne Landschaft ausgegossen, als wenn hier ein großes Unglück begegnet sein müßte. Diese Ahnung wird uns bestätigt durch eine weibliche Figur in Trauergewändern, die am Felsen gelehnt auf's rasende Meer hinausstarrt, das ihr wahrscheinlich den geraubt, der ihr einst diesen Sitz zum jetzt hoffnungslos verlorenen Paradies gemacht. Ist hier die tiefste Melancholie in Figur wie Landschaft mit gleich hinreißender Gewalt ausgesprochen, so gab ihm bald nachher der von jeher verehrte Theokrit Gelegenheit, in jener bezaubernd frisch mit fast lebensgroßen Figuren ausgeführten Idylle von Daphnis und Amaryllis die strahlendste Heiterkeit zu entfalten. Wir sehen den jungen verliebten Hirten am Felsen gelehnt, wie er seine sehnsüchtigen Liebesklagen ertönen läßt, während die Najade in der kühlen Grotte verborgen mit so viel Mitgefühl lauscht, daß wir über sein etwaiges Verschmachten vollkommen beruhigt werden. Die beiden Figuren sind wiederum so reizend natürlich, es ist eine solch liebenswürdige Schalkhaftigkeit in der Art, wie der prächtig gemalte

braune Junge seinen neu erwachten Trieben Ausdruck gibt und die überlegen lächelnde Göttin ihn noch eine Weile zappeln läßt, dabei athmet die Landschaft so die volle Pracht des Frühlings, daß das Ganze zu den weitaus besten und lebensvollsten modernen Behandlungen antiker Stoffe gehört, die ich überhaupt kenne. Böcklin muß damals überhaupt sich sehr glücklich gefühlt haben, denn aus dieser Zeit stammt auch jenes andere Schack'sche Bild, auf welchem wir zur Herbstzeit in eine sonnige antike Gartenwirthschaft eintreten, wo uns der mit frischen Trauben bekränzte Bacchus als Ortspatron am Portal empfängt, an dessen Sockel, um kein Misverständniß aufkommen zu lassen, auch noch „Vinum bonum" geschrieben steht. Es ist das keine Lüge, nach den Wirkungen zu urtheilen, die das Getränk auf den miles gloriosus geäußert hat, der gestützt von einem Freund „grad aus dem Wirthshaus heraus" kommt. Oder vielmehr sehr krumm und dabei zärtlich ein Sträuße feilhaltendes Blumenmädchen am Wege grüßt, während wir oben hinter der Gartenmauer die jubelnden Zecher im kühlen Gemach, links im lustig sich den Berg hinanziehenden Garten Tanzende und Kosende und darüber in einen antiken Tempel hereinsehen. Es ist ein bunter Glanz, eine lachende Farbigkeit in der reichen Vegetation, eine trunkene Fidelität in der ganzen Szene, wie man sie zur Herbstzeit nur je in ausgelassener Jugend selbst in den römischen Vignen mitgemacht.

Das Bunte und Glänzende, wie es antiker Malerei eigen, wurde damals, wo Böcklin eben Neapel und Pompeji zum ersten Male besucht, förmlich seine Leidenschaft und so entstanden in diesem Genre noch eine Menge Bilder, wie z. B. ein Liebespaar, das umgeben von Frauen und Amoretten

kosend auf mit Frühlingsblumen überdeckter Wiese neben einer römischen Villa sitzt, die Faunenfamilie, die unten an einer Quelle sich's behaglich macht, während oben über ihr unter Blumen ein Mädchen im Grase liegt und in der Luft tanzenden Amoretten zusieht u. a. m. Paßte dergleichen zum System, so wirkte es um so unglücklicher, wenn ihm einmal einfiel, etwa gar eine lebensgroße Mutter Gottes vor Christi Leichnam in allen sieben Regenbogenfarben zu coloriren, ein Experiment, durch das er uns bei der Wiener Weltausstellung nicht wenig entsetzte, oder gar durch eine Kleopatra, die genau wie eine blau abgesottene Forelle aussah, weil er vielleicht damals gerade die Passion hatte, alle Bilder mit Blau zu lasiren. — Solche Extravaganzen erschreckten dann das Publikum dermaßen, daß selbst alle seine genialen Schöpfungen Böcklin auch diesesmal in Rom nicht vor der Noth zu schützen vermochten.

Dafür hatten ihm die letzteren allmählig doch in Basel das Terrain geebnet, wo ihm schon die Diana den schönsten Triumph bereitet, da man auch dort den Propheten nach ächt deutscher Art sehr wohl zu schätzen wußte, wenn er nur erst recht weit weg war. Ja sie gab sogar Veranlassung, daß er 1866 Aussicht erhielt, das Stiegenhaus des städtischen Kunsttempels mit Fresken zu schmücken, und ihm auch andere Aufträge winkten. Er vertauschte also die Tiberstadt mit der trotz aller Frömmigkeit so nüchtern rechnenden und Seidenbänder webenden alemannischen Heimath am Rhein. Es waren aber selbst diesmal keine Rosenbande, mit denen sie ihn fesselte. Man respektirte ihn jetzt wohl, aber man verstand ihn nicht viel besser denn früher. Haben doch selbst mir seine 1869 im Museum ausgeführten Fresken keineswegs ge-

fallen, als ich sie das erste Mal nur flüchtig sah, während sie mich bei einem neuerlichen Besuche mit Bewunderung erfüllten durch die wahrhaft geniale Kühnheit und Großartigkeit, mit der sie gedacht wie gemalt sind, und direkt an die naive Grazie Rafael's in der Farnesina oder andere Cinquecentisten erinnern.

Die beste derselben ist der nach den Traditionen vieler alten Völker aus dem Wasser geborene Geist der Natur, eine herrlich blühende weibliche Figur, von Tritonen getragen, während Genien die Wolken der Finsterniß zerreißen, eine prachtvolle Composition, ganz von klassischem Geist getränkt! Es folgt dann Flora mit ihren Kindern, Blumen streuend, während sie über die Erde hinschwebt, endlich Apollo mit dem Viergespann; nur dieser hat wieder einen wunderlich knabenhaften Zug, — das Baroke, was bei Böcklin so oft wiederkehrt. Alles Andere ist überaus leicht und leuchtend, gleichsam nur so hin improvisirt und gewährt das reinste Vergnügen durch die eigenthümliche Art, mit der sich da ächt griechische Heiterkeit mit dem tiefsinnigsten Ernste mischt! Ein rechter moderner Faust und grübelnder deutscher Philosoph mengt Böcklin antike Weltanschauung und romantische Kunst unaufhörlich in seinen Werken; dabei kann er selber den Schweizer nicht los werden und nur um so schwerer wird es ihm darum, es daheim auszuhalten.

Indessen blieb er doch mehrere Jahre in Basel, obwohl ihm gerade aus diesen wenig verstandenen Fresken viel Verdruß erwuchs. Schon vorher malte er deren noch mehrere bei dem Rathsherrn Sarrasin, die ich leider nicht gesehen und von denen ich nur eine Wiederholung kenne, die wir in der Schack'schen Galerie finden. Sie hängt wohl wiederum

mit seinen Erinnerungen an Olevano zusammen. Es ist eine grandiose Abendlandschaft mit auf steilem Fels einsam aufragenden Gebirgsdörfchen, — Emaus, auf dessen bei einbrechender Dämmerung und stürmischen Himmel seltsam unheimlich flackerndes Licht der Herr mit den Jüngern unter mächtigen vom Wind geschüttelten Bäumen eilig zuschreitet. Aechtes Gold der Poesie glänzt uns aus dieser herrlichen Composition entgegen, wie aus einer anderen, wo wir am Rande eines Sumpfes bei heraufsteigendem Gewitter gleichfalls in gespenstischem Abendlicht einen Mörder sich über die Leiche seines eben von ihm gefällten Opfers beugen sehen, während hinter einer Mauer nebenan bereits die schlangenbekränzten Furien harren, um ihn zu verfolgen. Die drei Damen sind Scheusale ganz im Rembrandt'schen Geschmack, häßlich, zahnlos, schlotterbusig, das Ganze aber von der packendsten Wirkung, so daß einen unheimlicher Schauer überläuft.

Aehnlich dämonischen Humor, offenbar unter den Einflüssen des Holbein'schen Todtentanzes, zeigt eine Herbstlandschaft vom wüthendsten Sturme durchrast, während beim fahlen Schein der Blitze der Tod als Reiter seinen Weg durch die baumbesetzte, sumpfige Haide nimmt und sein Pferd vor einer Brandstätte scheut.

Das Tollste ist aber eine Art phantastisch übertriebener Teufelsbrücke, offenbar nach dem Goethe'schen: „in Höhlen wohnt der Drachen alte Brut, es stürzt der Fels und über ihn die Fluth". Wir sehen ein solches gespenstisch riesiges Ungeheuer, den langen Rachen aufgesperrt, eben nach einer Gruppe eilig über die Brücke flüchtender Reisenden sich hinstrecken, die ihre stetig marschierenden Esel nicht rascher vor-

wärts bringen können. Auch in dieſer tragikomiſchen Situation iſt jener unvergleichliche dämoniſch wilde Humor entwickelt, der zu Böcklin's Hauptzügen gehört, wie ſich denn der Romantiker auch beſonders darin ausſpricht, daß gerade dem Schauerlichſten immer ſolche Züge beigemiſcht ſind. Iſt es doch dem Maler ſelten um's Tragiſche, weit öfter um's Abenteuerliche, Traumhafte zu thun, ein Gebiet, das er denn auch eigenthümlicher und vollſtändiger beherrſcht, als irgend ein Anderer.

Ohne Zweifel hat der Aufenthalt in Baſel mit ſeinen Widerſprüchen aller Art mächtig auf die Erzeugung ſolcher Stimmung eingewirkt, da alle dieſe Bilder dort entſtunden. Poeſie und Proſa ſtießen ſich zu hart in dieſem engen Raum, ſo daß es ihn 1871 wieder forttrieb nach München, wo man ihn am Ende doch immer noch beſſer zu würdigen verſtand.

Hatte er ſchon in Baſel viele Portraits gemalt, ſo entſtand als Nachklang jener Stimmung jetzt noch ſein Selbſtportrait, wo er ſich nach Art der Altdeutſchen malend darſtellt, als leidenſchaftlicher Muſikfreund und talentvoller Dilettant mit dem auf der letzten Saite der Fiedel ihm vorſpielenden Tod hinter ſich. Hierher gehört auch noch jener bald darauf entſtandene ſchauerliche Centaurenkampf auf öder Felsſpitze, wo jeder Getroffene ſofort in den Abgrund ſtürzen muß, ein Meiſterſtück harmoniſcher Auflöſung der ſtärkſten Gegenſätze von Licht und Dunkel, glühenden und kalten Tönen. Direkt an Correggio erinnert er dann bald darauf in den zwei von ſpielenden Amoretten umgebenen Figuren der Ceres und des Bacchus, die er prächtig ſtylvoll und großartig in den halbrund ausge-

schnittenen Raum über einem Schenktisch hinein componirt, für den Speisesaal eines Münchener Kaufmanns malte. Wer nach den Baseler Fresken noch dieß Bild gesehen, wird sicherlich am wenigsten an seiner eminenten Befähigung für monumentale Kunst zweifeln. Am glänzendsten erprobte er indeß sein ungemeines coloristisches Talent an jenem berühmten Meerweib, das auf einer Klippe liegend mit der großen Seeschlange spielt, während hinter ihr ein zottiger Triton in die Muschel bläst. Hier gelang ihm die Darstellung des tiefen, gesättigten und doch leuchtenden Tones des Frauenkörpers in einer Weise, die an die besten Alten erinnert, und die dämmerige Landschaft vollends mit dem rosig angehauchten Abendhimmel und der grünlichten, schäumenden Fluth ist von einer wahrhaft zauberischen Schönheit der Stimmung, athmet eine Frische, daß man das majestätische Rauschen der Wogen zu hören, die Meeresluft einzuathmen meint, die ganze entzückend wilde Poesie der See in ihr wie den Figuren verkörpert findet. Dabei spielt die in den glänzendsten Farben gleißende, mit dem groteskesten Muster gezeichnete riesige Schlange überdieß eine den Humor des Malers ganz und gar bezeichnende Hauptrolle, denn offenbar machte es ihm ein besonderes Vergnügen, dieß Ungeheuer, das bisher nur in den Zeitungen ein papiernes Dasein fristete, in voller Realität darzustellen.

Von sämmtlichen modernen Bildern in der Schack'schen Galerie muß man dieses unstreitig das größte coloristische Meisterwerk nennen, wie es auch gewiß das originellste, ja genialste ist. Es charakterisirt am vollständigsten die phantastisch humoristische Art des Malers, der jedenfalls zu den hochbegabtesten wie eigenartigsten Künstlern der Zeit gehört

und bei aller Vertiefung in die entlegenſten und fernliegendſten Stoffe doch gerade dadurch ſo ganz modern wird, daß ſie ihm alle blos zum Ausdruck der eigenen ſubjektiven Stimmung dienen, faſt niemals als Offenbarung, meiſt nur als Fabel von ihm behandelt werden. Darum aber, weil ihm die Kunſt oft blos ein Mittel zur Löſung coloriſtiſcher Probleme, der Reiz der Form in ihr Alles iſt, und er immer nur an's allgemein Menſchliche anknüpft, kann er auch ſicher nie in dem Sinne populär werden oder auf ſeine Zeit wirken wie viele Andere. Dafür ſchafft er aber für alle Zeiten, denn wenn viele ſeiner Verſuche nothwendig weniger glückten, ſo iſt Anderes dagegen ſo vortrefflich, daß es ewig ſeinen Werth behalten dürfte, wie denn auch ſeine Productivität eine außerordentliche iſt, da er faſt alle die angeführten Bilder in mehreren Varianten darſtellte und noch viele andere dazu.

Auch dießmal litt es ihn nicht auf die Dauer in München und er vertauſchte es um 1876 mit Florenz, wo er nun zehn Jahre aushielt. Im Sommer 1879 beſuchte ich ihn dort und fand ihn am äußerſten Rande der Stadt am ſchönen Ufer des Mugnone in einem großen Atelier mit prachtvoller Ausſicht auf die herrlichen Höhen von Fieſole, von denen unter Cypreſſen und Wäldern von Oelbäumen verſteckt graue Klöſter und weiße Villen herabglänzten, vom ſchneebedeckten Apeninn überragt. Dieſe Umgebung wirkte offenbar aufmunternd auf ſeine Production, die man nunmehr eine faſt unermeßliche nennen konnte, da er mit Aufträgen überhäuft war und ſeine Kraft mit ihnen völlig Schritt zu halten ſchien. Von den fertigen Bildern gefiel mir eine neue Meduſa am beſten, die direkt an Lionardo erinnerte. Es war da eine Kraft

des Ausdrucks in dem todesbleichen Gesicht, um das die Vipern statt der Locken sich ringeln, daß es einen allerdings erstarren lassen konnte. Kaum weniger fesselte eine Kleopatra, wo das Dämonische ebenfalls stark hervortrat, was dem Künstler in so hohem Grade eigen. Für die Berliner Nationalgalerie arbeitete er an einem die „Gefilde der Seligen" darstellenden Bilde, einer phantastischen Landschaft mit schroffer Felshalde zur Rechten von tintenartig dunklem Gewässer — wohl dem Styx — bespült, über welche man nach links hin die ziemlich reizlosen „Gefilde" sammt ihren Bewohnern zwischen den Bäumen durch und einen von der Frühsonne beleuchteten Gebirgssaum dahinter sieht. Durch die von Schwänen durchzogene Fluth schreitet ein Centaur, welcher ein junges Weib auf dem Rücken trägt, das von zwei aus dem Schilf auftauchenden Sirenen geneckt, nach einem im Gras gelagerten Paar umschaut und nach einem Altar, um den die Seligen einen Reigen tanzen und ihrer harren. Verständlich ist das Bild nicht übermäßig und noch weniger eigentlich schön, sondern in seinen grellen Farbengegensätzen weit eher bizarr. Leider nahm die Liebhaberei des Künstlers für dergleichen in seiner florentinischen Vereinsamung, wo er nur ihn vergötternde Schüler um sich hatte, mit der Zeit noch zu. Deßhalb brachte er es, seinem Hange zum Bizarren und Sonderbaren immer mehr folgend, selten mehr zu so harmonischen Schöpfungen, wie sie die Schack'sche Galerie zieren. So sandte er zur Münchener Ausstellung von 1883 eine Sappho, wo die Landschaft wunderschön gedacht war, in der er sie ausruhen läßt, ehe sie ihrem Liebesgram zum Opfer fällt, von einer Großartigkeit und zugleich herzzusammenschnürenden majestätischen Trauer, als hätte sie Pouſſin

ſelber gemalt. Es hat ſich ſchon nächtliches Dunkel über die rieſigen Bäume gelagert, unter denen die Dichterin ſich hingeworfen auf eine moosbedeckte Felsklippe, von der man hinab in's Meer ſieht, während ſich über ihr der leukadiſche Fels noch weiter aufthürmt. Offenbar wird ſie ſich jetzt gleich hinunterſtürzen, wenn ſie aufſteht. Ja, man möchte faſt bedauern, daß ſie es nicht ſchon gethan hat, da man dann die wundervolle Landſchaft noch reiner genießen könnte, während man jetzt, wenn man die ſteife Dame ſieht, die ſchwarze Undankbarkeit des Phaon faſt zu begreiflich findet.

Um dieſe Zeit entſtund denn auch ein alter Triton mit einem jungen Fiſchweib, die ſich ängſtlich an ihn klammert, daneben noch andere See- und Landungeheuer ganz in der grotesken Art des Künſtlers. Ebenſo ein „Frühlingsabend", eine Szene aus den Caſcinen bei Florenz, wo er ſich aber wiederum wie ſo oft in neuerer Zeit die köſtliche Landſchaft durch recht mittelmäßige Figuren verdarb, wie auch bei einem „Odyſſeus mit der Calypſo" und einem zweiten Frühlingsbild. Um ſo beſſer ſoll ein drittes Frühlingsbild geweſen ſein, wo der große Pan mit ſeiner Hirtenflöte Nymphen und Dryaden erweckt. Nicht minder wird ein Prometheus gerühmt von unvergleichlicher Großartigkeit der Auffaſſung, wo der angeſchmiedete Titane gleich ein ganzes Gebirge bedeckt.

Da ich dieſe letzterwähnten Bilder nicht geſehen habe, ſo muß ich ſie hier auf Treu und Glauben anführen. Umſo ſicherer kann ich aber über drei der letzten Werke des Meiſters berichten, welche er von Zürich aus, wohin der Ruheloſe 1885 gezogen war, zur Berliner Jubiläums-Ausſtellung von

1886 geschickt hatte. Sie geben uns vollkommen ausreichend sichere Anhaltspunkte zur Beurtheilung seiner gegenwärtigen Produktion, um so eher, als sich dieselbe seit zehn Jahren in ziemlich gleicher Richtung bewegt und sozusagen nur die alten Motive mehr oder weniger coloristisch gesteigert wiederholt. Diese Steigerung macht einem denn auch jetzt allerdings oft den Eindruck einer feststehenden Manier, was früher keineswegs der Fall war. So sehen wir hier eine „heroische Landschaft", die ein auf steiler Felsklippe gleich dem Castell von Ischia aufragendes Schloß darstellt, das von Piraten erobert und in Brand gesteckt wird, worauf sich dieselben mit den geraubten Schätzen und Frauen wieder einschiffen. Ein zweites Bild soll uns eine „Todteninsel" vorführen und besteht wieder aus einem amphitheatralisch und steil aus dem Meer aufragenden Felskegel, der von oben bis unten ganz mit Gräbern durchlöchert ist und nur durch eine große Cypressengruppe in der Mitte belebt wird. Wiederum auf eine Insel führt uns das dritte Bild, wo wir unter hohen Bäumen auf das Meer hinausblicken, was dießmal ganz reizend dargestellt und „Frühlingsabend" getauft ist. Bei all diesen Gemälden wird man die großartig poetische Auffassung des Meisters nicht verkennen, aber auch eben so wenig läugnen können, daß er sich jetzt in einer Uebertreibung der coloristischen Potenz seiner Bilder gefällt, die nicht immer günstig, sondern oft entschieden zu schwer wirkt.

Ohne Zweifel ist Böcklin's Produktion von ungleichem Werth, werthlos aber sicherlich nie, wie barok er auch oft werden mag. Immer zeigt sie jenes erste und sicherste Zeichen des Genies, — eine so frappante Gestalt, daß sich jedes seiner Bilder dem Gedächtniß unauslöschlich einprägt. Der

bei pompöſeſtem Auftreten doch immer zunehmenden inneren Nüchternheit und Armuth mancher unſerer kläglich genug ſehr oft bei den noch phantaſieloſeren Franzoſen in die Schule gehenden Realiſten gegenüber ſind ſolche eben ſo eigenartige, als wahrhaft neue und tief poetiſche Erſcheinungen, wie Böcklin's Kunſtwerke immerhin eine wahre Erquickung.

XV.

Christian Rauch.

Daß die äußere Gestalt der Künstler sich nicht nur auf eine oft ganz merkwürdige Weise in ihren Werken abspiegelt, sondern daß sie auch ihr Schicksal in der auffallendsten Weise bedingt, wird man in der ganzen Kunstgeschichte bestätigt finden. Alle die, welche selbst sehr schöne Menschen waren, haben auch vorzugsweise die Formenschönheit in ihren Werken cultivirt und die meisten, welche Mutter Natur in dieser Beziehung weniger günstig bedacht hat, haben sich dann auf die Ausbildung des Großen, Erhabenen, Charakteristischen, Individuellen, ja sogar wie Rembrandt auf den Cultus des Häßlichen, sehr selten aber mit Glück auf den des Schönen geworfen.

Thorwaldsen und Rauch sind glänzende Beispiele der ersteren Gattung, der man von Tizian und Rafael bis Vandyk noch eine lange Reihe von Namen hinzufügen könnte, wie von Michel Angelo bis zu Cornelius oder Rietschel eine vielleicht unzählige der zweiten.

Am häufigsten formt aber der verführerische Zauber der Persönlichkeit das Schicksal. Bei Rauch, neben Goethe der schönste Mann, der mir überhaupt vorgekommen, ist

dieser angeborene Empfehlungsbrief geradezu entscheidend für sein Fortkommen, denn sein Talent entwickelte sich mit einer Langsamkeit, die sein merkwürdig nachhaltiges Wesen gar nicht voraussehen ließ. Man meint so oft, dasselbe sei etwas mit der Neigung immer genau Verbundenes, und müsse sich daher rasch offenbaren. Ohne Zweifel ist das der häufigste Fall, ja die Regel, indeß gibt es doch ziemlich zahlreiche Ausnahmen von derselben in alter und neuer Zeit, die bald mit den Lebensverhältnissen, bald mit dem Charakter oder der Art der Begabung selber zusammenhängen, bald auch mit dem Temperament. In letzterer Beziehung nun konnte man nicht zwei verschiedenere Menschen sehen, als die beiden berühmtesten Waldecker, Kaulbach und unsern Hans Christian Rauch. Während der erstere im offenen Krieg gegen die Gesellschaft als eine Art Raubthier aufwächst, das im beständigen Kampf um's Dasein alle seine Seelenkräfte ausbildet, aber auch Zähne und Klauen, ist von Derartigem bei dem in streng geordneter Familie, in einer Aristokratie der Dienstbarkeit und Zucht aufgezogenen Rauch nicht die Rede. Er lernt in langer und mühsamer Arbeit erst das Handwerk seiner Kunst, die Phantasie ist das Letzte, was er spät und zögernd ausbildet, während jener mit ihr gleich anfängt, dafür aber sich des Handwerks nie mehr ordentlich bemächtigt, das dieser ganz und voll inne hat, ehe er Schritt für Schritt langsam und sicher weiter geht, um schließlich doch zum Höchsten, d. h. zu in sich vollendeten Leistungen von klassischem Werth zu gelangen, die der Andere eigentlich, trotz seines so viel glänzenderen Anfangs, ja trotz einer größeren Begabung nie mehr erreicht, weil er die Vorstufen zu hastig übersprungen hat.

Christian Rauch wurde am 2. Januar 1777 in Arolsen als der dritte Sohn des hochfürstlichen Kammerdieners Johann Georg Rauch geboren, eines streng ordnungsliebenden, braven und gottesfürchtigen Mannes, der allem nach seinen Platz mit voller Ehrenhaftigkeit und Devotion bei Sr. regierenden Durchlaucht ausfüllte. Er war ein alter Soldat voll Pünktlichkeit, Pflichttreue und Disziplin, der diese Eigenschaften als unschätzbares, aber auch einziges Erbgut seinem Sohne vermachte. Die Mutter scheint ganz ebenso gewesen zu sein, wenigstens gibt der Vater ihr das Zeugniß, daß sie „das Haushalten verstehe und zu arbeiten wisse." Wo da überall Genie und Sinn für's Schöne herkommen soll, sieht man absolut nicht, es wäre denn, daß man vom Diener zum Herrn aufstiege, der in der Schule Friedrichs des Großen als Militär gebildet, viel gereist, ein geschmackvoller Fürst und selber literarisch thätig war. Wenn er gelegentlich ein paar Hundert seiner getreuen Unterthanen als Soldaten nach England verkaufte, suchte er dieselben jedenfalls unter den weniger gerathenen aus, verschönerte dafür aber Schloß und Stadt aus dem Erlös, die denn auch beide stattlich genug aussehen. Diese ganzen Zustände hat Schiller ja in Cabale und Liebe so frappant, wenn auch einseitig aus eigener Anschauung geschildert, daß sie jeder kennt, um so mehr als sie sich im Deutschland des vorigen Jahrhunderts überall mit merkwürdiger Einförmigkeit wiederholen.

Der Raceverbesserung scheinen sie nicht geschadet zu haben, wenigstens waren Rauch's Geschwister nicht weniger schön als er und ebenso streng religiös, hart aber gesund erzogen. Der Fürst scheint an dem hübschen und intelligenten

Knaben seines Kammerdieners ein Interesse genommen zu haben, das heut zu Tage viel seltener vorkommen dürfte, er beschenkte ihn sogar, wenn er seine Aufgaben gut gemacht hatte. Im Schlosse, wohin er oft kam, erhielt er auch die ersten künstlerischen Eindrücke, sah die Büsten Friedrichs des Großen und Goethe's von Trippel, sowie die Copie eines antiken Apollino. Da läugne einer noch, daß das Leben eine Schlange sei, die sich in den Schwanz beißt, innerhalb dieser drei künstlerischen Merkzeichen seiner Jugend hat sich im Grund sein ganzes späteres Wirken bewegt.

Als guter Deutscher hat der Vater natürlich kein größeres Interesse, als den Sohn frühzeitig französisch lernen zu lassen — um ihm sein Fortkommen im Vaterland zu erleichtern. Der ältere Bruder, der sich durch seine große Schönheit bereits zum Castellan beim alten Fritz in Sanssouci aufgeschwungen, dringt besonders darauf. Mit ihm ist also die Anknüpfung an den preußischen Hof gegeben.

Weit mehr als die französischen Conjugationen, die er indeß ebenso gewissenhaft lernt als den Katechismus, interessirt den Knaben die Werkstätte des „Hofbildhauers" Valentin, der gerade ein Marmorkamin für das Schloß Wilhelmshöhe macht und bei dem er denn auch 1790, alsbald nachdem sein Christenthum confirmirt worden, in die Lehre kommt und fünf Jahre lang darin aushält. Leider sagt uns Eggers, dessen vortrefflicher Biographie Rauchs ich alle diese Details entnehme, nichts, als was auch die strengste Censur passirt hätte, um hoffähig zu bleiben, man muß die Lücken also schon durch Gedanken ausfüllen, um aus diesem offiziellen Bann herauszukommen. Der Herr Hofbildhauer, zu dessen

Werkstatt der Knabe jetzt alle Tage auf's nächste Dorf hinauswandern mußte, um für die reichen Bauern der Umgegend Grabdenkmale zu meißeln, stack noch ganz im Rococo und seine pausbäckigen Genien, Urnen und Blumengewinde hatten demzufolge noch nicht das Magere und Eckige der späteren Romantik. Sein Ideal waren die übermäßig zopfigen Monumente der Westminsterkirche in London, wo er einige Zeit zugebracht, und mit Begeisterung sprach er den Lehrlingen davon. Eine Fußreise führte diese dann nach Kassel, wo sie die ersten Antiken kennen lernten und in der Werkstätte Ruhls sogar in Thon modelliren sahen, was sie bis dahin gar nicht kannten. Ruhl erzählte ihnen auch von Rom, von Canova und Trippel, dessen Goethebüste Rauch ja schon gesehen. Da wurde dann das durch Landgraf Friedrich II. aus dem Erlös verkaufter Rekruten so prächtig umgestaltete Kassel das Ziel seiner Sehnsucht und nach vollendeter Lehrzeit tritt er 1795 bei Ruhl in Arbeit. Dort in Kassel umgibt ihn schon künstlerische Luft, es existirt eine Akademie, der Carstens noch nicht lange entlaufen war, weil er nicht auf dem Trittbrett der Caroffe ihres Direktors Tischbein stehen mochte. Rauch sollte ein ähnliches Schicksal erst erblühen, aber er auch vom Trittbrett in den Wagen kommen, während der störrische Holsteiner sein Leben lang zu Fuße, oft ohne Sohlen ging.

Schloß Wilhelmshöhe war eben im Bau und Ruhl hatte dekorative Arbeiten für dasselbe auszuführen, an denen der Gehülfe beschäftigt wird und Abends das Aktmodell in der Akademie besucht, wo er bald einen Preis davon trägt. Das ist also die erste sichtbare Spur von Talent. Bald macht er sogar ein paar Hirschköpfe für die ebenfalls im Bau be-

findliche Löwenburg. Nun stirbt aber erst sein Vater, dann wird auch der Bruder krank in Sanssouci, der sich seiner treu angenommen nach dem Tod des Vaters. Rauch reist alsbald hin, um ihn zu pflegen und findet eine Leiche. Jetzt liefert er seine Papiere ab und geht zu diesem Behufe nach Berlin, wo der König, der den jungen Castellan wohl hatte leiden mögen, nun auch den Bruder sehen will. Der bildschöne hochgewachsene junge Mann gefällt ihm und der Kämmerer Riez engagirt ihn alsbald für den persönlichen Dienst desselben — als Kammerlakai —, was er auch, an diesen Stand schon gewöhnt, in seinem fraglosen Pflichtgefühl annimmt, um die Mutter und den jüngeren Bruder unterstützen zu können. Er that das um so mehr, als man ihn tröstet, daß er ja Zeit genug habe, sich in der Bildhauerei weiter zu fördern. Das scheint uns heute unglaublich und doch ist es für die damalige Zeit so begreiflich, wo der Hof mit einer Art abgöttischer Verehrung betrachtet ward und „die Versorgung" an demselben für das größte menschliche Glück galt. Für Rauch war sie es auch in jedem Sinn, denn offenbar war er bald weit über seinen Stand geschätzt. Als der König im Sommer nach Pyrmont ging, wohin er den dort gut bekannten Rauch vorausschickte, erkundigte sich Se. Majestät nach Rauch's Mutter und erlaubte diesem, sie acht Tage zu besuchen. Als nun der König schon im Herbst starb, hätte Rauch Zeit gehabt, frei seinen Studien zu leben. Aber man hat den schönen Kammerdiener nicht vergessen und macht ihm alsbald den Antrag, in den unmittelbaren Dienst der Königin Luise überzugehen. Ja obwohl er um den Abschied bittet, läßt man ihn nicht los, sondern verstattet ihm lieber, den Sommer durch zu studieren. König und Königin wollen sich dann im Herbst die Resultate vorlegen

laſſen. Das iſt offenbar ſehr viel Intereſſe für einen einundzwanzigjährigen Kammerdiener, iſt menſchlich liebenswürdig und zeigt, wie ſehr er in den Augen der Herrſchaften ſchon über ſeines Gleichen hinausgewachſen war. Er beſuchte alſo die Akademie, an der damals Chodowiecki, der begabte Vorläufer Menzels, Direktor war. Der Miniſter Heinitz hatte ſie eben von dem ganz richtigen Geſichtspunkt aus reorganiſirt, daß ſie vor allem zur Veredlung des Handwerks und zur Verfeinerung des Geſchmacks in der Induſtrie beizutragen habe, was der Hochmuth eines Carſtens als eine ſo große Beleidigung empfand, daß er darob wegging, ohne Zweifel auch, weil er fühlte, daß er nach dieſer Seite hin gerade am allerwenigſten zu leiſten vermöchte. In der Architektur wirkten Gilly und Langhans, der Erbauer des eben in Arbeit befindlichen Brandenburgerthores, in der Bildhauerei gab Gottfried Schadow Unterricht und arbeitete an den epochemachenden Statuen Leopold von Deſſau's und Ziethen's, mit denen er den Realismus in die deutſche Skulptur einführte. Ebenſo an einem Denkmal für den großen König, von deſſen Erinnerungen alles lebte. In Chodowiecki und Schadow waren unſtreitig die Kräfte zur Hervorrufung einer wahrhaft nationalen und lebendigen Kunſt gegeben, von der bei dem hartnäckigen Holſteiner Carſtens gar keine Rede ſein konnte. Aber die antikiſirende Marotte beherrſchte damals und noch lange alle Welt dermaßen, daß man immer wieder in dieſe ausgefahrnen Geleiſe einlenkte und die Kunſt vom Leben völlig trennte, wie Carſtens es verlangte, der nicht einmal ihre Technik lernte. Darum war es auch für Rauch ein großer Vortheil, daß er das Handwerk ſeiner Kunſt treiben mußte, ehe er an

diese selber kam, und daß er Hofleute und Hofleben gründlich kennen lernte, ehe es seine Aufgabe wurde, sie künstlerisch zu gestalten. Einstweilen machte er den Akt in der Akademie mit und versuchte sich in Reliefs und Büsten.

Ohne Zweifel war es darum ein großes Glück für ihn, daß er bald nach Berlin kam, weil Dank dem Genie Schlüter's und Knobelsdorff's daſſelbe eine glänzende architektonische Entwicklung schon damals besaß. Vor allem aber eine unvergleichliche nationale Geschichte, die sonst überall in Deutschland fehlte, er hatte also alle Bedingungen zu monumentaler Kunst beisammen. In dem Berliner Schloß aber und umgeben von lauter hochgebildeten oder doch wenigstens formvollendeten Menschen kam der junge Mann in eine ideale Existenz, die ihm eine ganz andere Ausbildung des Geschmacks erlaubte, als wenn er sich unter rohen Genossen in Armuth und Noth diese Jahre der Jugend hätte herumtreiben müssen. Das Vornehme, was allen Schöpfungen Rauch's eigen, hat er sicher im Vorzimmer der Königin Luise geholt, und daß man dem schönen jungen Mann nicht zu nahe trat, dafür haben Prinzessinnen und Hofdamen offenbar gleich eifrig gesorgt. Durfte er doch sein Handwerk sogar in diesem Vorzimmer, ihrer Befehle gewärtig, treiben und seinen Modellirstuhl vor ihrer Thüre aufstellen. Wie hoch man den künstlerischen Kammerdiener bereits hielt, zeigt sich auch darin, daß er 1802, als Kaiser Alexander kam, zu persönlicher Dienstleistung bei ihm befohlen ward. Das hatte auf alle Fälle den Vortheil, daß er mit all diesen Herrschaften bekannt und vertraut ward, sie ein persönliches Interesse an ihm nahmen, was seine spätere Laufbahn ungeheuer erleichterte und ihm jetzt schon

jene feineren Umgangsformen, jenen Styl des Benehmens lehrte, der erst hoffähig macht.

Ueberdieß bekam er vom Kaiser 40 Dukaten geschenkt, denen sein König noch zehn Friedrichsd'or hinzufügte und ihm sogar ein halb Jahr Urlaub gab, um sich in Dresden weiter auszubilden, wo er vor allen Dingen das Mengs'sche Museum und die Galerie studirt, aber auch einen bogenspannenden Amor copirt. Auf der Ausstellung im Herbst erschienen drei Erstlingsarbeiten von Rauch, ein schlafender Endymion, eine Artemis und eine Büste. Allmählig interessirte sich nun auch Schadow für ihn, der bisher den hübschen dilettantisirenden Lakaien mit Mißtrauen betrachtet hatte. Jetzt gab er ihm sogar den Auftrag, einen großen Fries nach seiner Skizze zu arbeiten, der die Hülfe des Arztes auf dem Schlachtfeld darstellte und für den Hörsaal der chirurgischen Pepiniére bestimmt war. Rauch führte ihn sehr fleißig durch, steif und gebunden, wie solche Jugendarbeiten gewöhnlich ausfallen, aber doch zur Zufriedenheit Schadow's, der ihm dann auch ein Extrahonorar verschaffte.

Endlich 1804 setzte Rauch seine Entlassung vom Hofe durch. Er erhielt sogar einen Theil seines bisherigen Gehalts als Pension nach Italien, obwohl man ihn äußerst ungern gehen ließ. Offenbar nicht weil man einen Lakaien mehr haben wollte, sondern weil man den so schönen und angenehmen jungen Mann nicht missen mochte. Dieser hatte inzwischen alles Mögliche gethan, sich auch sonst auszubilden, Vorlesungen bei Hirt u. A. gehört, mit mehreren Künstlern wie Wichmann, Wolf und Kretschmar Lesekränzchen gehalten, in denen sie sogar Goethe's Propyläen studirten. Bedenkt man, daß Rauch bis jetzt trotz alledem wohl viel

Fleiß und Intelligenz, aber eigentlich noch durchaus kein hervorragendes Talent gezeigt hatte, so kann man seine Behandlung nur überaus wohlwollend finden. Ja, da seine Abreise sich verzögert, läßt ihn die Königin sogar noch nach Charlottenburg kommen und erlaubt ihm, ihre Büste zu machen, gewiß ein Zeichen ungewöhnlicher Gunst. Man vergleiche doch damit, wie dreißig Jahre später sich der vielleicht noch begabtere Rietschel plagen muß, der freilich wie ein Satyr aussah neben dem Apoll Rauch, dem seine Schönheit alle Wege ebnet, alle Herzen öffnet.

Das zeigte sich jetzt wieder, denn er reist nach Italien mit einem Grafen Sandrezky, der ihn nur zehn Minuten zu sehen braucht, um ihn sofort zum Begleiter zu nehmen und ganz als Seinesgleichen zu behandeln. Und auf welcher Reise! Den Raum, den man jetzt in ein paar Tagen durchfliegt, durchmessen sie in sechs Monaten, gehen erst an den Rhein, dann in die Schweiz über Stuttgart, wo sie Dannecker an der Ariadne arbeitend finden, und an den Bodensee, überall verweilend, wo es ihnen gefällt. Rauch führt ein Tagebuch, in welchem man vorläufig weniger einen eigentlich geistvoll zu nennenden als ruhig und scharf beobachtenden, dabei ächt künstlerisch fast nur für die Außenseite der Dinge sich interessirenden Mann herausfindet. Wenigstens kommt er sehr selten zu einer eigenthümlichen oder überraschenden Betrachtung, er nimmt blos auf, sinnt niemals nach. Es wäre denn bei Küßnacht, wo er sagt: „Hart am Wege steht die Kapelle, die das kühne, die Schweiz zum Theil befreiende Unternehmen Tells verewigt. Die so charakteristische Offenheit der Nation wird hier durch die, ich glaube, Privatrache des Tell etwas beleidigt.“ In Unter-

walden, wo er noch überall die Spuren jener heroischen Kämpfe der Landleute gegen die Franzosen findet, sagt er dann: „So energisch möchte man alle Unterthanen wünschen.“ — Sonst ist ihm aber die Gebirgsnatur fast zu überwältigend, zu ungezogen, und nur die vielen hübschen Mädchen, die er nie vergißt zu bemerken, trösten ihn wieder. Ueber den Gotthard und das Berner Oberland gehen sie nun nach Genf, dann die Rhone hinunter nach Lyon und Nimes. Dort entzückt ihn das Amphitheater und er bricht in den Ruf aus: „Zum ersten Male grüße ich in Ehrfurcht ein Werk des Genies und der Hände römischer Größe, immer war's mein kindischer Wunsch, das Colosseum zu sehen — hier grüß ich die Tochter! Schüchtern, wie es einem Kinde des Garnichts, der Erbärmlichkeit ziemt, stehe ich da mit offenem Munde und nicke dem Nächsten zu: „Ja, ja, das ist wahr, das ist ein Gebäude! Dann meint er wie sein Begleiter, man könnte mit recht vielem Gewinn sein ganzes Leben dafür hingeben, um nur einmal vier Wochen Römer zu sein! Das war im Dezember 1804, zehn Jahre später würde er wohl kaum mehr so gesprochen haben. Am 1. Januar 1805 gelangen sie über Nizza und Genua nach Mailand, am 20. über Terni nach Rom.

Als Rauch dahin kam, traf er Thorwaldsen als neu aufgehenden Stern am Kunsthimmel schon in voller Thätigkeit, neben ihm den alternden Canova, der ihm keinen rechten Eindruck macht. Von Malern war Gottfried Schick da, von Paris kommend, wo er sich ausgebildet, ferner Koch und Reinhard, sowie die Gebrüder Riepenhausen. Die durch Carstens eingeschlagene antikisirende oder vielmehr helleniſtische Richtung herrschte also ganz vor, ein ziemlich ungesundes

Durchgangsstadium in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst, doch in der Plastik immer noch eher zu brauchen als in der Malerei. Hatte es doch wenigstens das Verdienst, aus dem gründlich verlogenen und gezierten Wesen des Zopfes herausgeführt zu haben. Freilich nur, um ein nicht viel wahreres an die Stelle zu setzen, denn wir sind ja weder Griechen noch Römer. Es schien wirklich, als sollte das Comödiespielen in der Kunst gar kein Ende nehmen, der Apoll unter den Hirten, den Schick um diese Zeit nach Carsten's Rezept schuf, ist sicherlich nicht weniger affektirt als die Knoller'schen Heiligen und sehr viel mehr als die Mengs'schen Musen; aber viel schlechter als beide gemalt. Angelika Kauffmann seufzte noch immer unerhört süße Portraite, ein schönes Talent, das in dieser modischen Schäferei fast ganz aufgegangen war, aber im allgemeinen Schiffbruch doch noch einige gute coloristische Prinzipien aus der Mengs'schen Schule gerettet. Koch und Reinhard hatten an Pouffin und Claude angeknüpft, ohne, jeder technischen Ausbildung entbehrend, jemals ihre Vorbilder zu erreichen. Sieht man heute jene ganze von unseren Kunstgelehrten so unmotivirt in den Himmel gehobene Kunstrichtung an, so erstaunt man nur immer wieder auf's Neue darüber, daß alle Welt sich darauf kaprizirte, Malerei aus zweiter Hand zu geben; mit völlig unzureichendem Können griechische oder irgend welche andere Kunst nachzuahmen und vor Allem wie jene antikisirenden Maler die Plastik in die Malerei zu übertragen. — Da war denn die jetzt bald auftretende Romantik freilich schon ein gewaltiger Fortschritt. Einstweilen war diese indeß in Rom blos durch August Wilhelm Schlegel vertreten, der eben da weilte.

Rauch aber schloß sich auf's innigste an Wilhelm von Humboldt an, der als preußischer Ministerresident mit seiner liebenswürdigen Familie den Mittelpunkt dieses Kreises bildete. Rauch war zu sehr Deutscher, um den glücklichen Instinkt zu haben, sich um dies theoretisirende Wesen nicht allzu viel zu bekümmern gleich Thorwaldsen, der die gelehrten Herren freundlich lächelnd reden ließ und seines Weges ging. Im Gegentheil wurde Rauch der Lehrer der Humboldt'schen Kinder und bald selbst wie das eigene Kind im Humboldt'schen Hause behandelt, genoß Liebe und Freundschaft die Fülle, wofür man freilich seinen Arbeiten noch lange den vielen Thee herausschmeckte, den er Abends in diesen ästhetischen Zirkeln trank. Denn auch Friederike Brunn hatte neben Humboldt's, Schlegel's und Frau Angelika ihren besondern Kreis in Rom, und daß der bildschöne junge Bildhauer dort der gesuchteste Augentrost für die Damen blieb, braucht keiner weiteren Erläuterung. Ueberdies waren gleichzeitig noch Welker und Zoega da und Rauch entwickelte nun allerdings einen großen Eifer für archäologische Studien, die ihn die ersten Jahre in Rom ziemlich fruchtlos verbringen ließen, ein Uebel, das übrigens sehr Vielen so begegnet. Mit seiner Pension von 125 Thlr., die erst 1809 auf 400 erhöht wurde, war er überdies gar sehr auf's Verdienen angewiesen und so zeichnete er denn viele Abbildungen für die Werke seiner gelehrten Freunde und restaurirte antike Statuen für Humboldt u. A., da damals gerade die Ausgrabungen in neuen Fluß kamen. Daneben wollte ein Relief von Jason niemals fertig werden und nur im Portraitfach leistete er Erheblicheres, beginnt die Statue einer Tochter Humboldt's, die ihm offenbar nur be-

stellt wird, um ihm doch zu thun zu geben. Endlich, im August 1810, erfahren wir von einer größeren Arbeit, der Büste der Königin Luise, die er nun dem eben zum Wittwer gewordenen König schickt. Das ist nicht eben viel für ein Quinquennium, es wurde aber doch der Anfang seines Glücks für den nunmehr schon 33 Jahre alt gewordenen Künstler, der diese ganze Zeit fast ausschließlich dem Humboldt'schen Hause und seinen gelehrten Freunden gewidmet, aber freilich auch fleißig studirt hatte.

Um diese Zeit folgt auch Frau von Humboldt mit der Familie dem schon zwei Jahre früher heimgezogenen Gatten und läßt Rauch untröstlich zurück. Indeß er sich bemühte, gleich Thorwaldsen die Antike zu studiren — man glaubte nun einmal, hier den Inbegriff aller Kunst zu finden — reift er auf einem ganz andern Felde seiner Bestimmung entgegen, dem des Portraits. Es war von jeher die Stärke der deutschen Kunst gewesen, von einem Besonderen zum Allgemeinen, Idealen überzugehen, in der Darstellung des Individuellen und Charakteristischen das Höchste zu erreichen. Hier liegt wenigstens ganz entschieden Rauch's epochemachende Begabung und nicht in seinen Idealfiguren. Er hatte schon immer in Rom Büsten mit großem Glück gemacht, des Erzbischofs von Taranto, Zacharias Werner's, Humboldt's selbstverständlich, ja Thorwaldsen hatte ihn sogar, entzückt von seiner edlen Auffassung, gebeten, sein Portrait zu machen, nachdem er das der Königin Luise für seinen königlichen Herrn vollendet hatte. Wie wohl war es jetzt ihrem ehemaligen Kammerdiener bekommen, daß ihm die Fürstin nicht nur einmal gesessen, sondern daß er die schöne Frau jahrelang täglich gesehen und so sich ihre Züge unauslöschlich eingeprägt hatte!

Inzwiſchen wollte der König ein Grabmal für die Vielbeweinte haben und hatte von Thorwaldſen und Canova, aber auch auf Humboldt's Verwendung von Rauch Entwürfe dazu verlangt. Dieſer ſandte welche, ohne daran zu denken, daß er neben ſolchen Concurrenten aufkäme. Thorwaldſen indeß hatte aus Freundſchaft für Rauch gleich abgelehnt, Canova wohl angenommen, aber nichts gemacht. Jetzt kam Rauch's Büſte an und der König war ſofort entſchieden, daß er und kein anderer das Grabmal haben müſſe. Faſt komiſch erſcheint indeß, daß ihn ganz beſonders anſprach, was uns heute vielleicht am wenigſten an dem Werke befriedigt — eine gewiſſe liebevoll ſchüchterne Sauberkeit der Behandlung, die entſprach ſeinem eigenen Weſen und gefiel ihm alſo. — Nun ſollte Rauch aber augenblicklich kommen, um mit ihm die Details zu beſprechen, da keiner der Entwürfe ihm recht genügte. Rauch arbeitete wieder an ſeinem Jaſon-Relief, das endlich im Tonmodell fertig daſtand, als er die Nachricht erhielt. Am 5. Februar 1811 reiſte Rauch ab über Wien — um Humboldt zu ſehen — und brauchte einen Monat für eine Reiſe, die man heute in drei Tagen macht. Als Künſtler noch ganz unerprobt kam er in Berlin an, aber hochgebildet durch den beſtändigen Umgang mit den ausgezeichnetſten Menſchen, weltgewandt, ein ſelten anziehender Menſch und ein Talent erſten Ranges in der Wiedergabe hoher und weltgeſchichtlicher Perſönlichkeiten.

Das ſollte ſich jetzt alsbald erwahren. Einſtweilen macht er allen Prinzeſſinnen ſeine Aufwartung — er wußte offenbar, wo er ſeine Beſchützer zu ſuchen hatte —, erhält ein Atelier angewieſen und für die Verköſtigung täglich 1 Thlr. 8 Pf. Er begann darnach mit Feuereifer die Skizze

des Grabmals und suchte dabei die Hoheit der Königin mit der Liebenswürdigkeit des Weibes zu verbinden. Auch Schadow und viele andere waren um solche angegangen worden, die seinige gefiel aber dem Könige weitaus am besten. Unsicher, wie derselbe jedoch immer war, ließ er alle Prinzen und Prinzessinnen kommen, um ihnen die Skizze Rauchs vorzulegen. Selbstverständlich stimmten die Damen alle für Rauch — sie hätten es auch blind gethan — und die Herren für das, was dem König am besten gefiel. So war die Sache bald entschieden.

Rauch hatte an den Sarkophag, auf dem die Königin ruht, Reliefs in griechischem Geschmack componirt, der König hatte den gesunden Verstand, sie sich zu verbitten. Da der Künstler im Charlottenburger Schlosse Wohnung angewiesen erhalten hatte, so konnte er, während er an dem überlebensgroßen Modell arbeitete, immer heraus in den Park treten und den schönen Sommer genießen, begleitet von seinem Töchterchen, das sich auf einmal unter anderen zurückgelassenen Inventarstücken seines ersten Berliner Aufenthalts vorgefunden.

Er arbeitete jetzt rastlos in seiner grünen sonnigen Einsamkeit und der König kam fast alle Tage, um die Fortschritte der Arbeit zu begleiten. Als Rauch endlich eines Tages den Kopf ausgeführt hatte, traf er, als er nach Tisch zurückkehrte, den König mit seinen Kindern in Thränen vor dem Bilde, sie waren alle so gerührt worden von dem Ausdruck des Kopfes, daß Rauch dem König versprechen mußte, nichts mehr daran zu machen. Wirklich ist dieser Ausdruck seliger Ruhe das beste an dem ganzen Monument.

Rauch hatte sich in den Kopf gesetzt, daß er nur in Rom die Ausführung in Marmor besorgen könne, auch das ringt er nach und nach mit dem Beistand der Prinzessinnen

und gelehrten Freunde dem König ab, der sich doch so ungern von dem Modell, an dem er jede Falte hatte entstehen sehen, trennte. Man muß gestehen, daß er mit seiner Liebe und dem tiefen Gemüth, das er dabei offenbart, die rührendste Figur in diesem kleinen Drama spielt, das ihn in allen freien Stunden beschäftigt.

Heute wird man diesen Drang Rauch's, nach Rom zurückzukehren, unbegreiflich finden, — damals hielt man es für unerläßlich, dieß gräzisirende Bad zu nehmen und alles Nationale und Lokale darin wegzuwaschen, um jene kühle Glätte zu erreichen, die uns jetzt in den Werken eines Canova und Thorwaldsen so anfröstelt. Um diese zu erlangen, drängt der Künstler nur rasch fort. Aber da kommen glücklicherweise ein Fieber, dann die Büsten dazwischen, er muß erst den König, dann ein halb Dutzend Prinzessinnen modelliren und wird also genöthigt, sein wahres und ächtes Talent in Bewegung zu setzen und zu seinem größten Aerger alle Welt damit zu entzücken, da er in der Ungeduld fortzukommen, eine Kühnheit und malerische Freiheit entwickelt, zu denen er sonst vielleicht noch lange nicht gelangt wäre. Denn nichts ist häufiger, als daß sich ein Künstler lange über die Natur seiner Begabung täuscht, Dinge von sich verlangt, die nicht für ihn passen und das, was ihm mit größter Leichtigkeit gelingt, und seine wahre Stärke ist, gering schätzt, ja es hinter das zurücktreten läßt, was er sich mit unendlicher Mühe abgezwungen.

Dank jener zähen Energie, die Rauch mit allen großen Künstlern theilt, setzt er es zuletzt doch durch endlich abzureisen. Es war der 5. Januar 1812, als er sich mit Rudolph Schadow, diesmal schon im eigenen Wagen, auf

den Weg macht über Wien und dort vierzehn Tage bei Humboldt's bleibt. Erquicklich ist in diesem ganzen Bilde nichts so sehr, als die Freundlichkeit und Liebe, die Geltung, welcher sich der ehemalige Lakai bei der ganzen königlichen Familie nicht nur, sondern auch, ihrem Beispiel folgend, beim ganzen vornehmen Berlin errungen hatte. Darin liegt eine Achtung des Talents, die man vorläufig noch bei allen gleichzeitigen deutschen Höfen — den Weimar'schen ausgenommen — sehr vergeblich suchte und die sonderbar abstach gegen die habsburgische Grandezza.

Doch bald mußte von Humboldt's geschieden werden. Um so mehr als Rauch über München reisen mußte, wo der kunstsinnige Kronprinz Ludwig sehnlich seiner harrte. Dieser hatte noch nichts von Rauch gesehen, aber so viel schon von ihm gehört, besonders von seiner Kenntniß der Antiken, daß er ihn durchaus über den Ankauf der erst unlängst aufgefundenen Aegineten berathen will, den er damals beabsichtigte. Rauch gefiel ihm aber so, daß er in ihn dringt, doch einige Zeit in München zu bleiben und verschiedene Arbeiten für die schon projektirte Walhalla auszuführen, ja ihm ein Zimmer neben dem seinigen als Atelier einräumt, um nur nach Herzenslust mit dem anziehenden Mann verkehren zu können. Wirklich muß Rauch — nach der unmittelbar vorher gemachten Zeichnung Gottfried Schadow's zu schließen — etwas ganz Bezauberndes gehabt haben in seiner Erscheinung. Er modellirte jetzt rasch nacheinander die Büsten von Vandyk, Snyders und Admiral Tromp, nach den berühmten Bildern des Erstern in der Galerie. Wie sich unter diesen Umständen denken läßt, sind sie recht mittelmäßig, und es war nur gut, daß der Kronprinz mehr leidenschaftlicher Liebhaber

als Kenner gewesen zu sein scheint. Rauch spricht ihm von dem eben damals aufgefundenen Torso des Ilioneus und wird nun gleich beauftragt, den Kauf zu vermitteln und so der künftigen Münchener Glyptothek diese Perle zu erwerben. Ebenso soll er sofort den Kauf der Aegineten einleiten. Um ihn festzuhalten, muß er auch noch den großen Kurfürsten und Hans Sachs modelliren; endlich reißt er sich aber doch los, schickt die Büsten voraus, die er alle fünf in längstens 14 Tagen modellirt hat, ein Beweis von ungewöhnlicher Arbeitskraft oder Hast, und folgt ihnen, nicht ohne dem Kronprinzen versprechen zu müssen, beständig in Correspondenz mit ihm zu bleiben. Als er in Florenz ankommt, erfährt er zu seinem größten Schrecken, daß das Modell seines Grabmals in Bologna liege, in tausend Stücke zerbrochen wegen schlechter Verpackung. Also schleunig zurück über den beschneiten Appenin nach Bologna, wo sich der Schaden glücklicherweise repariren ließ. Rom trifft er entzückt, obwohl der Papst fortgeschleppt und im Gefängniß ist, denn es erwartet Napoleon, der immer die fascinirendste Wirkung auf die Italiener ausgeübt hat, wie sehr er sie auch mißhandelte und verachtete. Thorwaldsen arbeitet bereits am Alexanderzug, der den Palast schmücken soll, welchen der Imperator bewohnen wird. Alle Freunde sind in voller Arbeit, den Kaiser würdig zu empfangen, während Rauch für dessen beide Todfeinde beschäftigt ist. Bis seine Modelle ankommen, fängt er Thorwaldsen's Büste an, die so überaus gut gelingt, daß sie der Freund gleich in Marmor ausführen läßt, ebenso einen Grafen von der Goltz. Dazwischen schreibt ihm Kronprinz Ludwig mit vollstem Vertrauen: „Mit freudiger Erwartung öffne ich jeden Ihrer

Briefe, alle sind mir merkwürdig. Großen Künstler schätze ich in Ihnen, aber wie erhob sich meine Meinung sehend zu Regensburg bei meiner Cousine Taxis des Brustbildes Abguß der Königin von Preußen Statue! Doppelt freue ich mich, Sie zu kennen!" Bald darauf am 31. Juli ging Rauch nach Carrara, um für seine Königin den schönsten Marmorblock dort auszusuchen und die Arbeit gleich am Platz anzufangen, wie die Ausführung seiner Legion von Büsten. Kaum ist er angelangt und findet in dem ebenfalls anwesenden Friedrich Tieck einen liebenswürdigen Freund und Genossen, so gefällt es ihm dermaßen in dem romantischen Thale, daß er dem König vorschlägt, der Zeitersparniß halber lieber gleich das ganze Grabmal sammt den beiden herrlichen Candelabern, die er für die beiden Seiten componirt, in Carrara zu machen. Das zeigt uns unter Anderm auch, was es mit der Unerläßlichkeit, dergleichen in Rom zu fertigen, eigentlich bei ihm auf sich hat. Außer diesen beiden großen Arbeiten hatte Rauch aber auch noch die Figur jenes Töchterchens Humboldt's, das er schon bei seinem ersten römischen Aufenthalt modellirte, in Marmor auszuführen und manches Andere, so eine wahre Unzahl Büsten, kurz, er eröffnete mit seiner gewöhnlichen Thatkraft alsbald eine große Werkstätte, in der Tieck die zweite Rolle übernimmt und den Majordomus bei den Arbeitern zu unendlicher Erleichterung Rauch's vortrefflich spielt, da die beiden für einander geschaffen sind, wie Kopf und Hand.

Inzwischen beginnt das Jahr 1812 seine furchtbare Rolle und macht die Fernstehenden hoffnungsvoll erbangen. Endlich im Januar 1813, nachdem die Capitulation von York in Carrara schon bekannt geworden, erhält er Antwort von

Berlin. Sie lautet natürlich, bloß um nach Carrara zu gehen, habe ihn der König nicht fortgelassen, er solle seine Figur in Rom vollenden. Und doch war er selber sich inzwischen ganz klar geworden, daß er das gar nicht brauchte; ja er hatte die große Statue schon beinahe fertig, auch eine kleine verbesserte Wiederholung schon angefangen. Am 5. Juni 1813 kommt er in Rom an und erfährt nun erst die ganzen seither stattgehabten Kämpfe, trifft Cornelius, Overbeck und alle Deutschen in größter Aufregung. Noch lastet aber der Druck der französischen Herrschaft unleidlich auf der sklavisch ergebenen Stadt und die vielen Convertiten unter den deutschen Künstlern, den wahnsinnigen Zacharias Werner als Leithammel, benahmen sich fast so erbärmlich als die heutigen Ultramontanen. Seine Unruhe — es war im August 1813 — war fürchterlich. Zuletzt wird er gar verhaftet, aber bald wieder losgelassen, da er klug wie immer alle von Humboldt's u. A. empfangenen Briefe verbrannt hatte. Endlich nach langem qualvollen Harren erhält er am 7. November die Nachricht von der Schlacht bei Leipzig. Entzückt, wie er ist, wird er aber jetzt nur um so verdächtiger und soll sogar mit Andern nach Chalons deportirt werden. Nur eine Gesandtschaft der französischen Künstler an den Polizeidirektor kann ihn befreien und gibt dadurch Zeugniß von der Achtung, deren er schon allgemein genoß. Natürlich verleidet ihm dergleichen Rom noch mehr. Doch vermittelt er gerade jetzt den Ankauf des Barberinischen Faun's für den Kronprinzen von Bayern und verbirgt ihn im Humboldt'schen Hause, dessen Verwaltung er hat.

In dieser Zeit wurden auch Canova's drei Grazien fertig und Rauch bewunderte sehr dieses süßliche Werk. Das

sieht man denn fast zu gut an seiner Königin Luise, die unbeeinflußt in Carrara ausgeführt wahrscheinlich noch viel besser geworden wäre. Am 8. Januar 1814 ward sie endlich fertig und sein Atelier nicht leer von Bewunderern und Besuchern. Es ist aber ganz charakteristisch, daß Canova offenbar am meisten davon entzückt ist und ihn sofort zum Senatsmitglied der Akademie von S. Luca vorschlägt. In der That gehört Alles, was uns heute an dem Werk erfreut, neu und überraschend erscheint, Rauch selber, und alles, was uns allzu zierlich und peinlich elegant an demselben anmuthet, Canova. Sicherlich lag aber gerade das am meisten im Geschmack der Zeit und besonders des Bestellers, der eine Abneigung gegen alles Große und Erhabene hatte.

Nichtsdestoweniger bildet dies Monument als die erste bedeutende Arbeit des bereits 37jährigen Mannes einen vollkommenen Abschnitt in der Geschichte der deutschen Skulptur, kündigt den Ausgangspunkt einer neuen Richtung an und einer großen Schule. Denn was es von Canova wie Dannecker gründlich unterscheidet, ist das stark hervortretende nationale und realistische Element. Eine gewisse, aus Pedanterie, Gewissenhaftigkeit und Liebe gleichmäßig stammende Kleinlichkeit ist uns angeboren und kehrt darum auch in den meisten deutschen Schulen im Anfang allemal wieder, selbst bei der Ausführung der größten Intentionen, was ein Dürer und Holbein am besten zeigen. Das hindert nicht einmal den männlichen Nerv, wie ja z. B. die Behandlung der Haare bei beiden Künstlern nur einem Mann so gelingen kann, der von Zittern absolut nichts weiß. Dieser Nerv ist es denn auch, der gerade Rauch's Arbeit

bei genauer Betrachtung von der des weichlichen Italieners doch gründlich unterscheidet. Noch mehr thut es freilich der so ganz individuelle Ausdruck des lieblichen Gesichts voll Reinheit und Adel, in dem sich die ganze Liebenswürdigkeit einer fast verschüchterten, aber tiefen Natur, die jetzt zur Ruhe gekommen, malt, neben dem ein Canova'scher Kopf vielleicht schöner, aber auch ganz gewiß leerer und koketter aussieht. Das ist ein Weib, das nöthigenfalls seine Würde zu wahren weiß und an das sich kein unreiner Gedanke heranwagt, die Canova'schen Damen aber haben nichts zu wahren, sondern nur zu gewähren.

Rauch kehrte jetzt zur Ausführung der übrigen Arbeiten wieder nach Carrara zurück, wo unter Tiek's Leitung rüstig fortgearbeitet worden war. Unterwegs ward er von Räubern überfallen; doch konnte er sich, billig genug, mit 9 Scudi loskaufen. — In Carrara fand er alles verändert. Noch voriges Jahr hatten die Carraresen 1500 Stück Büsten Napoleons nach Chaudet in die ganze Welt verkauft, jetzt zerschlugen sie alle, deren sie nur irgend habhaft werden konnten. Rauch selbst lebt mehr im Lager der Verbündeten als bei seinen Arbeiten und behängt sein Atelier mit Landkarten, auf denen er ihren Vormarsch nach Paris notirt. Nur der Gedanke tröstet ihn darüber, daß er den Kampf nicht selber mitmachen kann: daß doch Jemand da bleiben müsse, der die Sieger verherrlichen könne. In der That bestellte ihm denn auch gleich der unermüdliche Kronprinz von Bayern die beiden Büsten von Blücher und Schwarzenberg für die Walhalla. Indeß wurden Sarkophag und Candelaber fertig und gingen im August nach Livorno, um zusammen mit der Figur die Reise nach Hamburg zur See

zu machen. Der erstere, reich verziert, angeblich antik, in Wahrheit empire, ist mehr zierlich als schön und nur der zornige Adler vorne zeigt Rauchs Meisterschaft in Behandlung der Thiere. Um so besser machen sich die vortrefflich componirten und überaus reich ausgeführten Candelaber, bei deren einem drei Parzen, beim andern von Tiek gefertigte drei Horen den Schaft umgeben und auf einem von Büffelköpfen geformten Untersatz stehen, während die Flammenschale von Adlern getragen wird. Es ist schwerlich etwas Besseres in dieser Art seither gemacht worden, und das außerordentliche dekorative Geschick Rauchs, sowie sein feiner an der Antike geschulter Geschmack zeigen sich hier auf's Glänzendste.

Jetzt ging es um so energischer an die Vollendung der vielen Büsten, vorab der des Königs und der Humboldt'schen Figur. Eine unermeßliche Arbeitslust ist über Rauch gekommen, nachdem der Sieg entschieden und das Vaterland gerettet war. Da wird ihm auch noch die Figur des Kaisers Alexander vom Grafen Ostermann bestellt, als er nach Beendigung der Hauptarbeiten zur Aufstellung seines Monuments nach Berlin abreisen will. Er eilt aber so, daß er nicht einmal den Kronprinzen von Bayern in Wien besucht, wo dieser beim Congreß weilend ihn erwartet. Da, als er München passirte, las er in der Zeitung, daß das englische Schiff, welches sein Monument trägt, von einem amerikanischen Corsaren gekapert worden. Am Sylvestertag kommt er in Berlin an und wird auf's Freundlichste von den Kindern des in Wien abwesenden Königs empfangen. Der amerikanische Caper war inzwischen auch wieder von einem Engländer genommen worden und das

Monument also wenigstens auf dem Wege. Einstweilen knüpfte er die Verbindungen mit dem ihm so innig befreundeten Schinkel, dann Beuth und anderen bedeutenden Männern wieder an.

In Berlin herrschte noch immer die antikisirende Richtung ganz im Gegensatz zur Romantik, die nun bald in München zur Alleinherrscherin erhoben ward. Für diese hatte Rauch nie geschwärmt, seine Bildung wie sein Geschmack zogen ihn zur Antike, — sein Talent aber zum Realismus. Denn wer wüßte es nicht, daß die Theorie und die Begabung großer Künstler oft etwas gar Verschiedenes sind. Seine Praxis setzte sich demnach aus beiden zusammen und ohne Zweifel hat das Studium der Antike seiner realistischen Produktion entschieden genützt, ihr Styl, Adel und Würde gegeben, der Kern seines Talents liegt aber in dieser wie bei Goethe, dem er in so vielen Stücken, nicht nur im Aussehen gleicht. So auch in seiner sonst den Künstlern nicht eigenen Pünktlichkeit und der Ausführlichkeit im Schreiben. Charakteristisch für ihn ist aber auch das große Interesse, das er fortwährend an der Politik nimmt. Man sieht da gleich, welchen Unterschied es macht, wenn man einem großen Staat angehört. Seine Correspondenz mit dem die Werkstatt leitenden Tieck ist eine unerschöpfliche Quelle, aus der man alles Mögliche holt. Um so mehr als er selber fortwährend mit den ausgezeichnetsten Männern verkehrt, die Berlin enthält; besonders auch mit Blücher und Gneisenau, die er gleich zu modelliren sich vornimmt. Dann speist er alle Woche beim Kronprinzen wie bei anderen Prinzen und Prinzessinnen und steckt natürlich bald mitten in seiner Büstenarbeit. Als er am 1. April 1815 zu Blücher kommt,

um dieselbe bei ihm anzufangen, da findet er den Fürsten wie in einem Hauptquartier: eben ist die Nachricht angekommen, daß Napoleon wieder in die Tuilerien eingezogen ist. Das genirt aber beide nicht: da keine andere Zeit bleibt, so modellirt Rauch seinen Kopf, während der Feldmarschall bei Tafel sitzt. Am Abend, wo Blücher zur Armee abgeht, ist er bereits fertig. Es ist eine Raufluft und Siegeszuversicht, eine Macht in dieser Büste, die man erst recht versteht, wenn man diese Art ihrer Entstehung kennt und so die ernstfreudige Stimmung sich enträthseln kann, die sie ausspricht. Rauch hat viel besser vollendete Büsten mit eleganterer Flächenbehandlung, meisterhafterem Formverständniß gemacht, so die unübertreffliche des Architekten Genelli oder Goethe's, aber keine, die lebendiger, packender wäre als diese Blücher'sche: Niemand, der diesen Kopf sieht, wird auch nur einen Augenblick bezweifeln, daß das ein ungewöhnlich verwegener Soldat und ein großer Feldherr sei. Es ist die merkwürdigste Vereinigung von grenzenloser Kühnheit und Jovialität, denn nichts Böses, unheimlich Drohendes, im Gegentheil eher etwas Freundliches liegt darin, ein Ausdruck, so etwa, wie ihn der Hahn hatte, als er zum Regenwurm sagte: „nur nicht ängstlich!" worauf er ihn fraß.

Als an Johanni 24 Postillone die Siegesnachricht von Waterloo brachten, traf sie Rauch auch als Sieger, denn inzwischen war das Grabmal endlich angekommen und machte in der Gruft zwischen den beiden prächtigen Candelabern stehend die unvergleichlich rührende, zugleich erhebende und versöhnende Wirkung, welcher sich Niemand zu entziehen vermag. Der am gleichen Tag zurückgekehrte König war ent-

zückt, das Publikum nicht minder, der Erfolg ein ungeheuerer, denn selbst die Schwächen der Arbeit — der Rest Canova'scher Süßlichkeit, der darin steckt, — dienten dazu, jenen zu vermehren, bei einem Publikum, das von jeher das Sentimentale geliebt hat. Und dieser Erfolg dauert nun seit mehr als sechs Jahrzehnten ungeschwächt fort, was sehr viel mehr ist und beweist, daß hier doch eine Saite angeschlagen ward, die mit dem tiefsten Empfinden einer Nation zusammenhängt, die wie unsere so ganz vom Gemüth beherrscht wird. Rauch ward jetzt mit Gnaden überhäuft und erhielt sogar ein wenigstens für jene Zeit bedeutendes Honorar, d. h. 10,000 Thaler. Ueberdies die Erlaubniß, wieder nach Rom zurückzukehren. Man hat in Deutschland die Künstler nie anders denn als eine Unbequemlichkeit empfunden, und es ist nur gut, daß man nach Fräulein Ottilien's kluger Bemerkung das Unbequeme lieber erträgt als das Unbedeutende.

An Rom war Rauch jetzt im Grunde aber doch viel weniger gelegen, er ahnte allmählig, daß seine Aufgabe in Berlin und nicht in Italien lag, und es war ein Beweis für die Gesundheit seiner Natur, daß er nicht einen Augenblick vergaß, wie tief er im nationalen Boden wurzle. Handelte es sich doch gerade jetzt um die Errichtung großer Bauten, die der Siegesfreude und der Macht des vergrößerten Staates zum Ausdruck dienen sollten, vorab ein großer Dom und das Museum. Sehr bezeichnend ist es da nun freilich, wie die bei uns von jeher grassirende Nützlichkeitstheorie mit diesen idealen Forderungen in Conflikt gerieth und gewöhnlich siegte, wenn sie vom Sorgen für das Nothwendige sprach und damit in unglaublicher Blindheit die Gestaltung des Schönen als etwas Ueberflüssiges ansah. Als wenn

die Fähigkeit, das Fesselndste und Bezauberndste zu erzeugen, was es überhaupt gibt, das Schöne, jemals überflüssig wäre! Leider hat sich in dieser Beziehung die traditionelle Nüchternheit unserer Büreaukratie noch gar nicht gebessert. Man sah Frankreich, das noch eben besiegte und niedergeworfene, sich weit rascher erheben, Wohlstand, ja Reichthum erringen, ohne sich ein halbes Jahrhundert lang auch nur die Frage vorzulegen, aus welchen Quellen es denn diese merkwürdige Elastizität schöpfe, geschweige denn daß man je eingesehen hätte, daß es dies blos jener eifrigen Pflege des Geschmacks und Schönheitssinnes verdankte, die ihm die ganze Welt tributpflichtig machten.

Es hat vielleicht nie eine Nation gegeben, welche die Wahrnehmung ihrer materiellen Interessen so grundschlecht verstanden hätte als die deutsche in der ersten Hälfte dieses superklugen Jahrhunderts, wo es schien, daß wir ewig verdammt seien, ein Volk von eigensinnigen und pedantischen Schulmeistern und Corporälen darzustellen und uns mit Hegel'scher oder Schopenhauer'scher Philosophie über unsere Armseligkeit und unsern Mangel an gesundem Menschenverstand zu trösten! Dom und Museum verdufteten also vorläufig, dagegen erzeugte man in den neuerworbenen Provinzen durch die schlechte Behandlung ihrer gewerblichen Interessen, die das Napoleonische Regiment vortrefflich zu schützen verstanden, bald eine so gründliche Abneigung gegen sich, daß dreißig Jahre ungestörten Friedens sie nicht zu beseitigen vermochten. Man hatte schon damals die doktrinäre Vorliebe für Adam Smith und opferte dieser die ersten Lebensbedingungen eines gesunden Staates. Rauch gerieth über dies lederne Büreaukratenthum in eine solche Wuth,

daß er einmal an Tiek schrieb, er werde noch ihre Dreieinigkeit — die drei Büffelköpfe am Candelaber der Königin Luise — als Wahrzeichen auf öffentlichem Markte aufstellen lassen. Während in dem besiegten und niedergeworfenen, zur Zahlung einer Milliarde Entschädigung verurtheilten, vom Feinde noch besetzten Frankreich sofort von der Restauration 20 Millionen zu Bestellungen an die Künstler für Monumente und Bauten aller Art ausgesetzt wurden „um der Nation die Quelle ihres Reichthums, ihr Kunstvermögen zu erhalten", warf man in Berlin, wo man einen guten Theil jener Millionen empfangen, 600 Thlr. aus, um durch Rudolph Schadow in Rom einige Gypsabgüsse von Ornamenten zum Unterricht der Baubeflissenen und Handwerker zu kaufen. Und doch hatte man einen Schinkel und Rauch, die des Höchsten fähig und zur Heranbildung einer blühenden Kunstindustrie wie geschaffen gewesen wären.

Einstweilen vertrödelte man eine unsägliche Zeit mit Berathungen, wie man es möglich machen könne, ohne das Geld Nützlicherem zu entziehen, Berlin durch Monumente zu verzieren, da Friedrich Wilhelm III. selber ängstlich gewissenhaft, allem Großen abgeneigt und auf's ledernste berathen nie über seine Skrupel wegkommen konnte. Jede Zeit malt sich in ihren Bauten und so war es denn ganz charakteristisch, daß das erste Monument, worüber man sich bei diesem neuen Morgenroth einigte, das so langes Regenwetter verkündete, eine Hauptwache war. In Wien fing man nach 48 doch wenigstens mit einem Arsenal und bei der Stadterweiterung mit einem Opernhaus an. Nur König Ludwig von Bayern begann würdig, mit der Glyptothek und den Vorarbeiten für die Walhalla!

Einstweilen erhielt Rauch jetzt wenigstens für die besagte Hauptwache die Standbilder von Scharnhorst von Bülow in Aussicht gestellt. Noch vorher aber kam Kaiser Alexander nach Berlin und saß ihm zu der längst bestellten Figur. Ganz charakteristisch ist wiederum, daß der König dem bei solchen Gelegenheiten rasch entschlossenen Rauch abschlug, ihn zu empfehlen, der Kaiser mußte erst das Monument in Charlottenburg sehen und ihn dann aus eigenem Antrieb sofort holen lassen. Der Alexander's folgten nun die Büsten von mehreren Prinzessinnen und Prinzen, so zog es sich fort bis in's Jahr 1816 hinein, er konnte nicht loskommen. Ja nun mußte er erst noch die Skizzen zu den Monumenten für Scharnhorst und Bülow fertigen, zwei Jahre hatte man also gebraucht, um nur hier zu einem Entschluß zu kommen. In vierzehn Tagen war er fertig, jetzt mußte er aber vier Wochen Spießruthen laufen, bis alle hohen Herrschaften, Minister und hohen Militärs sie gesehen und sich gehörig gewundert hatten, daß man denen schon Denkmäler zu setzen anfing, die diesen niedergeworfenen Staat eben wieder auf die Beine gebracht. Hatte doch der, welcher ihn gegründet, Friedrich der Große, selber noch keines, nur das des großen Kurfürsten und einiger Generale Friedrich's zierten damals Berlin, welche er selber auf dem Wilhelmsplatze hatte setzen lassen und die nachher wohl der Symmetrie wegen fortgesetzt worden waren, so daß Ziethen und der alte Dessauer die ihren fast ein halbes Jahrhundert nach ihrem Tod durch Schadow erhielten.

Nach allen Andern kam der König, welcher am schwersten zu befriedigen war, denn unsere Liebe zur Kunst in Deutschland äußert sich hauptsächlich kritisch, nicht praktisch

— und wirklich mußte Scharnhorst erst ganz umgearbeitet werden, um einen richtigen Soldaten-Professor aus ihm zu machen. — Endlich am 7. Juli konnte Rauch davonlaufen nach Carrara, was ihm nachgerade sehr von Herzen gegangen zu sein scheint. Von dort setzte er die Reise nach Rom fort, entzückt die Geheimräthe mit Michel Angelo und Rafael vertauscht zu haben. In den Ateliers der Freunde machte er die Bemerkung, daß Thorwaldsen's berühmter Adonis noch sehr der Hand des Meisters nach jener der Arbeiter bedürfe; beim Münchener Exemplar wenigstens scheint sie ihm versagt geblieben zu sein.

In Carrara, während der Ausführung seiner paar Dutzend Büsten und der Modelle des Scharnhorst und Bülow, bleibt er in einer beständigen Correspondenz mit Schinkel und Beuth, die uns die werthvollsten Aufschlüsse gibt. Was hätten diese drei Männer dem preußischen Staate leisten können, wenn man sie bei Lebzeiten auch nur halbwegs verstanden und unterstützt hätte, statt ihnen Monumente zu setzen, nachdem sie todt waren! Schinkel baute während Rauchs Abwesenheit sehr viel — auf dem Papier — und Beuth schrieb bitter satyrische Briefe an den fernen Rauch. Diesem eine große Werkstatt zu errichten, bis er zurückkäme, war versprochen; als er nach zwei Jahren kam, war man trotz seines unaufhörlichen Treibens noch nicht einmal über den Plan einig, wo sie hinkommen sollte. Einstweilen fängt er in Carrara nach Vollendung der Modelle die Figuren von Scharnhorst und Bülow in Marmor an, macht zwei große Candelaber, wie die Charlottenburger für einen Franzosen als Denkmal in der Vendée, an denen er sein großes dekoratives Talent auf's Neue erprobt. Dann fertigt er end-

lich die längst bestellte Statue des Kaisers Alexander, in dem Moment aufgefaßt, da derselbe zur Rettung des Vaterlandes das Schwert zieht. Der Marmor-Ausführung einer großen Zahl Büsten haben wir schon erwähnt, darunter die Thorwaldsen's, welche er bei seinem ersten Besuch in Rom modellirt. Endlich machte er noch die Skizze zu einem Monument Blücher's in Breslau. Das Atelier in Carrara war durch diese Fülle von Arbeiten nach und nach immer mehr angewachsen, jetzt sollten die Gehülfen alle bald mit nach Berlin genommen werden sammt Tiek, der sie in Abwesenheit Rauch's dirigirt hatte. Vorher ging letzterer noch einmal nach Rom, wo er die neudeutschen Romantiker in starkem Gegensatz zu den Klassikern Thorwaldsen, Koch, Wach ꝛc. traf. Er selber fand die Fresken der Casa Bartholdy gut und bewunderte Cornelius als den kühnsten und genialsten der Maler dort, hatte aber wenig Freude an dem Fanatismus der Nazarener, wie er denn viel zu hoch und frei durch Humboldt gebildet war, als daß er sich für irgend etwas fanatisirt hätte. Am 21. April 1818 konnte er endlich Carrara verlassen und kam, da er den Rückweg auch über Rom nahm, noch gerade recht zu jenem berühmten Fest, das dem Kronprinzen von Bayern durch die deutschen Künstler gegeben ward. Dann ging er noch nach Neapel, besuchte Pompeji und Pästum, lernte in Neapel Peter Heß und Gau kennen, ging nach Rom zurück und im Juli über Florenz nach Venedig, überall verweilend und studirend. Im August 1818 traf er wieder in Berlin ein, um es nun nie mehr auf länger zu verlassen.

Die große Werkstatt, die er sich geträumt, war also noch gar nicht angefangen und er mußte sich noch ein volles

halbes Jahr auf's scheußlichste plagen, bis er sie endlich fertig kriegen und zu arbeiten beginnen konnte, obwohl er mit Aufträgen überhäuft war. Das war nun ein so unausstehlicher Zustand, daß er darüber nach Breslau ging, wo ihm der Auftrag zu einem Blücher-Monument geworden. Unterwegs besuchte er Ludwig Tiek, den er noch nicht kannte, ward dann vom Kronprinzen mit nach Oels genommen, um den General York zu modelliren, und kehrte endlich im November nach Berlin zurück. Dort war aber die Werkstatt noch immer nicht fertig, der Verdruß warf ihn jetzt auf's Krankenlager an einem Schleimfieber, das erst im Neujahr wieder besser ward und während dessen der Kronprinz seine Verpflegung aus der eigenen Küche besorgte. Endlich war die Werkstatt Ende Februar fertig und Rauch im April zum Professor an der Akademie ernannt, — am letzten Tag des Monats aber langte Tiek mit den carraresischen Gehülfen an.

Man kann wohl sagen, daß nun erst jene Thätigkeit begann, aus der die große Berliner Bildhauer-Schule hervorgehen sollte und die Rauch's Gestalt für alle Zeiten zu einer hochbedeutsamen in unserer Kunstgeschichte macht. Schon seine langsame Entwicklung zeigt, daß er kein Mann einer überströmend reichen Phantasie war, bei ihm ging das Gestaltungsvermögen von konkreten Anschauungen, vom Portrait aus und nur durch die gewissenhafteste Durcharbeitung vermochte er seinen Schöpfungen die Unvergänglichkeit zu verleihen. Gerade das war aber von außerordentlichem Werth in jener romantischen Periode, die das unbequeme Studium der Natur und der Mittel der Darstellung beständig überspringen zu können, die Kunstwerke blos denken

zu dürfen wähnte und uns durch ihren Leichtsinn um eine wahrhaft klassische Periode in der Malerei brachte, da sie außer Stand blieb, eine neue Formensprache zu erzeugen, welche man nur durch ein erneutes Studium der Natur gewinnen kann. Durch seinen eisernen Fleiß hat Rauch sie aber gewonnen und uns eine lange Reihe Werke von so unzweifelhaft bleibendem Werthe geschenkt, daß man sie auch heute, wo die Kunst doch bereits ganz andere Bahnen eingeschlagen, mit immer wieder neuem Vergnügen betrachtet, — einem Vergnügen, das bei denen der gleichzeitigen Münchener sehr gemischt zu sein pflegt.

Das sollte sich alsbald an den Denkmalen von Scharnhorst und Bülow erwahren, die er jetzt rasch zu Ende führte. Sie zeigen in ihrer Behandlung noch die Spuren des vorherrschenden Studiums der Antike, wie es seine italienische Periode charakterisirt, während später das der Natur durchaus überwiegt. Die rythmische Durchbildung der Linie geht ihm noch über die Wahrheit des Ausdrucks und das malerische Moment durch Charakterisirung des Stofflichen ist verhältnißmäßig noch schwach. Dafür sind die Charaktere bereits sehr gut herausgearbeitet, sowohl bei dem sinnend an den Baum gelehnten Scharnhorst, der erst den Plan macht, wie der Feind zu schlagen, wie bei dem in der stolzen Zuversicht eines Siegers gedachten Bülow. Die Reliefs am Sockel sind noch ganz klassizistisch in ihrer Form, voll vornehmer Zierlichkeit, das Symbolische überall zutreffend und die Charakteristik der Wirksamkeit des Gefeierten so richtig wiedergebend, als es sich von einem so feinen Denker wie Rauch erwarten läßt. So gibt er bei Scharnhorst eine Pallas, die zwei jugendlichen Kriegern auf der einen Seite

Vorlesungen hält, auf der andern ihnen Speere austheilt. Bei Bülow eine siegesgewiß anstürmende Victoria, die den Lorbeer in der Hand hält, um ihn sich nicht entreißen zu lassen. Lebhaft bewegt, wie die Figuren sind, haben sie im Machwerk doch noch etwas Doktrinäres, was man später nicht mehr bei Rauch findet, es wäre denn bei dem Alexander, den ich nur durch Abbildungen kenne.

Während die beiden Generale noch vier Jahre auf ihre Aufstellung zu harren hatten, ging der Meister an die beiden Blücher-Monumente, von welchen das Breslauer, das den Helden anstürmend mit wallendem Mantel zeigt, ein malerisch-lebendiges Moment hat, das es dem Berliner eher vorziehen läßt, welches uns den seinen Fuß auf ein erobertes Geschütz setzenden trotzigen Sieger zeigt, obwohl hier das Mächtige, Ueberwältigende, was Blücher allen andern Zeitgenossen gegenüber eigen, vortrefflich charakterisirt ist. Man hat überall die wohlthuende Empfindung, daß der Künstler seinen Mann nicht nur persönlich gekannt, sondern auch vollkommen verstanden hat und ihn auf der Stätte seiner Triumphe darstellt. Das gibt dem Ganzen dieser Monumente, zu denen dann später noch Gneisenau und York an Blücher's Seite traten, etwas Wahrhaftiges, Lebensvolles von unvergleichlicher Wirkung, was sie weit über unzählige andere hinaushebt, bei denen man sich allemal fragen muß, was ihnen denn ein Recht gab, überhaupt oder gerade an diesem Platze aufzutreten. Hier ward letzterer vom Genie Schinkel's mit den Monumenten zugleich erst geschaffen, trug den Charakter einer herzerquickenden idealen Insel, eines dreifach geweihten Bodens. Es ist überall dieselbe Mischung von Genie und Philisterei, Größe der Conception und

Kleinlichkeit der Ausführung, die nun einmal in Deutschland sich durch alles zieht, durchaus national scheint und daher auch nicht das Gemachte, Dekorationsmäßige hat, was anderen oft viel harmonischeren Plätzen eigen.

Nachdem Blücher's Monument 1826 enthüllt worden, begann Rauch die Arbeit an dem für den König Max Joseph in München. Um den nun auf der Höhe des Lebens stehenden Meister hatte sich eine große Schule gebildet, der unter Anderen Drake, Steinhäuser, Troschel, Sanguinetti, Kiß, Achtermann, vor Allem aber Rietschel angehörten, welch letzterer, obwohl verschüchtert und ängstlich, wie er war, und dadurch den in sich gefesteten, männlichen Rauch oft ungeduldig machend, doch schon sein glänzendes Talent entfaltete. Man kann dem Meister kein schöneres Zeugnis ausstellen, als Rietschel es in seinen Erinnerungen thut, wenn er sagt:

„Rauch war durch und durch gesund an Geist und Körper, ihm war das Extravagiren in Empfindungen, Phantasien und Stimmungen zuwider, ebenso leidenschaftlicher Ehrgeiz. Er verlangte, was er selbst war, und that — reine Liebe, volles Aufgehen in der Kunst, Streben nach besten Kräften, nichts zu viel und nichts zu wenig. Jeder sollte streben zu erreichen, soweit ihm die Flügel gewachsen wären, aber das ganz, und nicht darüber hinaus sich mit leerem Ehrgeiz quälen. — Rauch war unerbittlich gegen sich selbst und konnte, wenn ihm in seiner Arbeit etwas mißfiel, das Resultat monatelanger Mühe vernichten, unermüdlich von neuem beginnen. Er strebte wie ein Jüngling und mühte sich, als sei sein Leben bisher ohne Resultat gewesen. Er war bescheiden im tiefsten Sinne des Worts, manche Aeußerung von ihm hat mich in dieser Beziehung

wahrhaft gerührt und hätte Tausende beschämen müssen. Ebenso war er auch neidlos; er konnte sich an Allem aufrichtig erfreuen, wo etwas Gutes und Schönes erreicht war, ja selbst dann, wenn er vielleicht selbst fühlte, daß dies ebenso zu erreichen, seinem gerade ihm eigenthümlichen Talente versagt bleiben müßte. Mochte ein solches Werk nun von einem Meister etwa wie Thorwaldsen sein, oder von einem jungen obscuren Künstler, sein Mund floß dann vor Freude und Lob über und er wünschte und suchte jeden, wo er konnte, an dieser Freude und Anerkennung mitzubetheiligen.

„So ist er auch immer jugendlich geblieben, weil er jede Arbeit, als hätte er noch nichts erreicht, mit einem frischen Anlauf und Eifer begann, er ist bis in sein spätes Alter so fortgeschritten, daß er mit dem siebzigsten Jahre sein größtes und bestes Werk, das Monument Friedrichs des Großen, vollendete."

Rietschel ging nun 1829 mit ihm nach München, um dem Meister die kolossale Statue des Königs, die von Sanguinetti schon vorgearbeitet war, vollenden zu helfen, und arbeitete dann an der kleinen Figur der Bavaria ebenfalls mit. Das Monument, dessen Architektur von Klenze nicht eben glücklich entworfen war, zeigt den König, die Verfassungsurkunde beschwörend, und an dem von Löwen getragenen Postament Reliefs, welche die Regierung desselben charakterisiren, in der Mitte der Langseiten durchschnitten von den zwei reizenden Figuren der Bavaria und des Glücks, das sie der Regierung des Königs dankt. Es ist trotz einzelner Mängel, wie das viel zu schmale Postament, das uns auf der Vorderseite die Besorgniß einflößt, daß der König herunterfallen könnte,

dennoch eines der beſtgelungenen Denkmäler, die wir in Deutſchland beſitzen und ſpeziell die durch Schwanthaler gründlich ruinirte Münchener Bildhauerei hat ihm erſt viel ſpäter Ebenbürtiges an die Seite zu ſetzen gewußt. Hier ſieht man Rauch's eigenthümlichen Styl zum erſtenmal ganz fertig, frei von jeglichen Einflüſſen und doch in der ernſten keuſchen Art ſehr entſchieden an die älteren Florentiner, einen Ghiberti, Donatello, Verochio erinnernd durch die Strenge der Behandlung, die indeß eine viel weiter gehende Charakteriſtik des Stofflichen, als er ſie früher zeigt, keineswegs ausſchließt. Nicht nur iſt die Flächenbehandlung weit eleganter und ſchärfer, hat das Rundliche, was ihr anklebte, verloren, aber auch ganz ſpeziell die Bavaria zeigt eine friſche, derbe, ein wenig trotzige Schöne, welche den Begriff unvergleichlich perſonifizirt, mit einem ſeltenen Formenreiz, aber auch einer Art Humor verbunden. Die Abundantia iſt auch ſehr ſchön, beide klaſſiſche Figuren heben das Monument in eine ideale Sphäre, ohne irgendwie anders denn ſehr angenehm aufzufallen, im Gegentheil iſt die Harmonie aller einzelnen Theile mit dem Ganzen eine vollkommene, ſo daß gerade ihre ſtylvolle Schönheit dieſe Arbeit ſo auszeichnet. Max Joſeph ſelber hat ganz das Wohlwollende, Behagliche, Gemüthliche, was dem in der volksthümlichen Tradition als eine Art König von Ivetot fortlebenden Monarchen eigen war. Die Reliefs zeigen gerade ſo viel Philiſterei als nöthig, um dem Monument ſeinen deutſchen Charakter vollſtändig zu erhalten, auch die Löwen ſtehen an vollendeter Meiſterſchaft hinter dem andern nicht zurück, ſo daß man ſehr ſelten gleich hohe Befriedigung bei einem Kunſtwerk empfindet.

Als er den Bayernkönig fertig hatte, ging Rauch noch einmal nach Italien und blieb dort ein halbes Jahr hauptsächlich in Rom, von wo aus er dem ihm bereits zum Freunde gewordenen Rietschel seiner Gewohnheit nach die ausführlichsten Briefe schrieb, so über Thorwaldsen einmal:

„Was Sie von Thorwaldsen's Arbeiten in München zuerst sehen werden, ist die Statue des Herzogs von Leuchtenberg und die Gruppe der Genien von seiner Hand; die Muse ist von Tenerani nach des ersteren Skizze fast allein vollendet. Die Statue ist nach meiner Uebersicht nach dem Christus das Schönste seiner Werke hinsichtlich der Bedeutung und Harmonie aller Theile, Anordnung und Correktheit. Ebenso gilt dieses alles von der Gruppe, die nach zehntägiger Retouche das geworden ist, was im Modell ich vor mir sehe. Fast täglich sehe ich mich eine halbe Stunde im Atelier Thorwaldsen's um und nie verlasse ich dasselbe ohne die höchste Bewunderung des Meisters, der nie fehlenden Grazie, der Uebereinstimmung aller Linien und Verhältnisse, der unglaublichen Leichtigkeit, womit derselbe alles schafft und die Formen seinem Zwecke anzupassen, hin und her zu bewegen im Stande ist. Nie sah ich einen Zirkel in seiner Nähe!

„Aus dieser kurzen Andeutung werden Sie ersehen, wie es um den Muth des Künstlers steht, der in diesem großen vielseitig erleuchteten Spiegel — nur seine eigene Unzulänglichkeit vergleichend — sein Nichts erblickt. Ich kann Ihnen versichern, wäre das allgemeine Sein in der schönen Natur, dem geschichte- und kunstreichen Rom nicht so allgewaltig anziehend, ich würde schon diesem Zustand entflohen sein, um bei der Arbeit meine Beruhigung wiederzufinden. Ich schlafe wenig und leise nur die Nächte" u. s. w.

Das ist nun so eine Katzenjammerstimmung, wie sie selbst bei hochbegabten Männern wohl einmal vorkömmt, aber schwerlich lange bei ihm angehalten hat, der anscheinend wenig Hingabe besaß, und eher verschlossen erschien. Daneben macht ihn die hier wie überall in seinen schriftlichen Mittheilungen an Freunde erscheinende Bescheidenheit und Milde um so verehrungswürdiger. Ja er blieb bis in's späteste Alter so anerkennend gegen fremde Leistungen, daß er dieselben oft ganz unglaublich überschätzte und Dinge bewunderte, wie man es dem so streng erscheinenden Manne kaum je zugetraut hätte. In den von Eggers mitgetheilten Briefen finden sich davon unzählige Proben, die seinem wohlwollenden Herzen weit mehr zur Ehre gereichen, als seinem kritischen Verstand.

Uebrigens sieht man aus obigen Aeußerungen auch noch, wie sehr er das, was ihm an Phantasiefülle und Leichtigkeit des Schaffens etwa fehlte, empfand und in seiner Bescheidenheit nicht wußte, wie er etwas Anderes, Werthvolleres besaß, was Thorwaldsen durchaus abgeht: daß er selbst aus dem Volke hervorgegangen auch volksthümlich war, das tiefste Empfinden seiner Nation aussprach und dadurch veredelnd und bildend auf sie wirkte, was dem Römer Thorwaldsen ganz versagt blieb, der darum heute schon halb vergessen ist.

Als Rauch im April 1830 heimkehrte, vollendete er zunächst das Denkmal in München und ging dann nach Berlin zurück. Dort hatte er schon vorher das Denkmal für Friedrich Wilhelm I. für Gumbinnen und die Statue Franke's für das Waisenhaus in Halle gemacht. Der Letztere weist, etwas gesucht, zwei Waisenkinder auf Gott als ihren

Vater hin, indeß sind dieselben nicht eben sehr glücklich, ohne rechte Naivität, die überhaupt nicht die Sache des hochgebildeten, leidenschaftlich raisonnirenden Mannes war.

Dann wurde ein Grabdenkmal der Prinzessin von Hessen-Darmstadt und jene Wiederholung des Monuments der Königin Luise fertig in Marmor, die er vielfach verbessert schon vor elf Jahren in Italien angefangen und nie Jemanden gezeigt hatte. Jetzt errang sie durch die zarte seelenvolle Ausarbeitung fast einen noch größeren Erfolg als das Original. Daneben waren auch eine Menge Büsten entstanden, in welchen er allmälig eine immer freiere Behandlung zeigt, die Uebergänge, die ihm früher nicht immer weich gerathen, viel reizvoller behandelt, Fleisch und Knochen feiner charakterisirt, wenn er hierin auch nie ganz das erreicht hat, was Rietschel später bei seiner eigenen Büste leistete. Dafür gibt er den Charakter, entsprechend seiner tieferen Menschenkenntniß, noch schärfer und großartiger als dieser, hat historische Auffassung in noch höherem Grade. Damals entstund auch jene berühmte kleine Statuette von Goethe, die übrigens seinerzeit mehr von sich reden machte, als ihr Kunstwerth rechtfertigt.

Nach dem Besuch Italiens begann er die berühmten sechs Victorien für die Walhalla, die bekanntlich eine ungeheure Verbreitung erlangten. In der That, wenn sie im Ganzen als seine bedeutendste Leistung im Fache der Idealfiguren gelten müssen, bezeichnen sie auch vollständig seine Grenzen nach dieser Richtung hin. — Man kann das Urtheil über sie dahin zusammenfassen, daß diese Victorien mehr dazu bestimmt scheinen, sich besiegen zu lassen, als zu siegen. Indeß hat gerade dieser Umstand ihrer Popularität nicht

bei uns geschadet, die wir von je wohl große Siege zu erfechten, niemals aber sie großartig zu benützen verstunden. Rauch kannte die Venus von Melos, dieses Ideal einer Siegerin, offenbar noch nicht, als er seine Damen schuf, sie sind zierlich, elegant, charmant, voll Adel, Schönheit und guter Erziehung mit bewunderungswürdiger Feinheit gemacht, aber jedenfalls nur Siegerinnen in kleinen, nicht in großen Kämpfen, das Ueberwältigende, Triumphierende fehlt, sie haben sehr viel mehr Thee getrunken als Blut, was ja auch ganz in der Ordnung ist. Um so mehr, als sie ja vorzugsweise Siege auf geistigem Gebiet, nicht nur in der Schlacht versinnlichen sollen. Dazu passen sie aber ganz vortrefflich, elegante Poeten und ungebürstete Philosophen, Künstler und Musiker zu krönen, die vom Löwen nur die Mähne haben. Es charakterisirt ihre Auffassung, daß sie, obwohl überlebensgroß, doch eher unter als über gewöhnlicher Größe ausgeführt scheinen. Bewunderungswürdig bleibt bei alledem, wie tief Rauch den Vorwurf durchdacht, ihm bei jeder der sechs Gestalten immer wieder eine neue Seite abzugewinnen, sie genau zu individualisiren verstanden hat. Von der Erwartung des Moments, dem leichten und spielenden Ergreifen desselben, der stillen Feierlichkeit, dem freudigen Ernst des Harrens bis zum kühnen Gewinnen oder dem Krönen der Sieger ist alles erschöpft und eine so überraschende Mannigfaltigkeit des Charakters und Ausdrucks erreicht, als die Triumphe vielfacher Art sind, die in der Walhalla gefeiert werden. Dabei ist der Geist sowohl, in dem sie gedacht sind, als die Ausführung der Figuren, wenn man einmal von der mangelnden Erhabenheit absieht, so überaus edel, daß man diese reizenden

Frauen um so mehr immer wieder mit neuem Vergnügen betrachten wird, als sie gerade ganz ächt nordische, man könnte sogar sagen: Berliner Schönen sind. Verleugnet aber Raphael in seinen Frauen erst den Florentiner, dann später den Typus der Römerinnen nirgends, so sieht man nicht ein, weshalb ein Rauch nicht den der Berlinerin, wie Makart den der Wienerin künstlerisch feststellen sollte? Rauch hat dann noch mehrere Victorien gemacht, so für die Säule auf dem Belle-Alliance-Platz u. A. m. Er war nach Vollendung jener großen Arbeit 1842 nun schon tief in den Sechzigen, sie hatte so lange gedauert, weil er neben ihr noch eine Menge anderer schuf, theils idealen, theils porträtartigen Gehalts. Zu den ersteren gehört auch die Danaide, 1839, dann eine Florabüste, ein Satyrknabe, drei Kinderfiguren als Glaube, Liebe, Hoffnung u. A. m.

Weit bedeutender sind natürlich die Porträt-Monumente. So vollendete er im Jahre 1840 das Standbild Dürer's für Nürnberg, eine Figur voll Kraft und Größe wie individueller Wahrheit, bei der er sich ziemlich genau an die Gestalt hielt, die sich der Künstler selber in verschiedenen seiner Bilder gegeben. Hier ist der Fortschritt in der malerischen Behandlung des Details unverkennbar. Ebenso bei der Gruppe der Herzoge Micislaw und Boleslaw im Posener Dom. Auch das Monument für Gneisenau wurde schon 1841 fertig und zeigt jenen mächtigen Fortschritt in der Ausbildung seines eigenthümlichen Styls gegenüber Scharnhorst und Bülow. Vor allem auch darin, daß es unbefangener ist. Kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß gerade diese Eigenschaft, die der Antike in so bewunderungswürdigem Grade eigen, ihren Nachahmern selten

oder nie zukommt. Auch Rauch gelangt nur sehr allmälig dazu, indem er moderne Aufgaben löst, ganz seinen eigenen Weg dabei geht und damit zuletzt eine Frische oder doch Freiheit erlangt, die seinen früheren Arbeiten keineswegs in diesem Grade eigen. Auch eine romantische Aufgabe löst er in dieser Zeit; die auf einem Hirsch reitende Jungfrau Lorenzen v. Tangermünde, die 1833 vollendet, ob ihrer Anmuth große Verbreitung gewann. Dann kamen noch Grab-Reliefs für den Grafen Itzenplitz und Niebuhr sammt Gattin, u. A. m.

Damit war er denn reif zur Lösung der bedeutendsten Aufgabe seines Lebens, dem Monumente Friedrichs des Großen. Die Vorarbeiten zur Bezahlung dieser alten Schuld hatten schon lange vor der Thronbesteigung Friedrich Wilhelm IV. 1840 begonnen, der in jeder Weise besser geeignet war, dergleichen in großartigem Sinne zu betreiben, als sein durch das viele Unglück ängstlich gewordener Vater. Schon 1836 hatte Rauch drei Entwürfe gemacht und der König hatte denn auch richtig seiner Sinnesart entsprechend den einfachsten gewählt und Rauch die Reiterstatue des Königs schon begonnen, als der Thronwechsel stattfand und der Nachfolger sofort auf den reicheren, von der öffentlichen Stimme längst vorgezogenen Entwurf zurückgriff. Da die Figur Friedrichs nicht dadurch berührt wurde, konnte Rauch nun rasch weiter arbeiten, so daß das kolossale Monument am 31. Mai 1851, im vierundsiebzigsten Lebensjahre des Meisters enthüllt wurde.

Es ist wohl, den einzigen Michel Angelo ausgenommen, nie einem Künstler beschieden gewesen, das weitaus bedeutendste Werk seines Lebens in solch später Periode zu vollenden, und

es zeugt von seiner bewunderungswürdigen Kraft des Geistes wie eisernen Gesundheit des Körpers, daß Rauch dies vermochte. Denn darüber kann kein Zweifel bestehen, daß dies Monument nicht etwa nur seine größte, sondern auch seine weitaus beste Arbeit ist. Wer aber weiß, welches Maß selbst von physischer Energie dergleichen verlangt, wird sich immer auf's Neue darüber wundern müssen, wie Rauch diese Aufgabe gelöst hat, selbst wenn er auch den größeren Theil der materiellen Arbeit seinen Schülern überlassen mußte und wohl nur das große Hülfsmodell selber gemacht hat. Bis heute ist denn auch das Denkmal vollständig unübertroffen geblieben, kein moderner Staat hat etwas dem Aehnliches entgegen zu setzen, so wenig als dem Gefeierten selber, nur das Denkmal der großen Gegnerin des Königs, der Maria Theresia in Wien, wird annähernd denselben Umfang erhalten, und das Niederwalddenkmal übertrifft denselben sogar bei weitem. Ob sie es aber jemals an tiefer Wirkung auf die Nation erreichen werden, das kann man heute schon um so weniger entscheiden, als dieses Friedrichsdenkmal gerade in seiner Composition noch weit glücklicher ist als selbst in der Ausführung, einen unübertrefflichen malerischen Reiz hat durch die so überaus gelungene Entgegensetzung der Massen, der ruhigen und belebten Theile, kleinen flimmernden und großen mächtigen Formen. Rauch hat das auch nur annähernd sonst nirgends so erreicht, verdankt es also doch wohl der reinsten Inspiration, wie fein er nachher auch alles abgewogen haben mag. So ist gleich das Verhältniß der Hauptfigur zu den dienenden und umgebenden meines Wissens nirgends so glücklich getroffen worden. Ebenso ist die Composition des Sockels aus einer

obern und untern Abtheilung, von denen die erstere in Flachreliefs Friedrichs eigenes Leben und Werden, dann in freien Figuren an den Ecken seine Regententugenden, die Stärke, Gerechtigkeit, Weisheit und Mäßigung zeigt, überaus glücklich, um so mehr, als die energischen Gesimse sie prächtig von der unteren belebteren Hälfte trennen, die uns alle die großen Männer in freistehenden Gruppen um den Sockel gereiht vorführt, welche die Regierung des Königs in Krieg und Frieden als seine Mitarbeiter verherrlichen, während die großen Heerführer zu Pferde an den Ecken sowohl selber prächtige Silhouetten geben, als sich mit den Tugenden über ihnen höchst glücklich zu einer bewegten Gesammtform verbinden. Hat Rauch den Charakter des Rococo bei seinen Figuren meist frappant getroffen, so verdankt er das nicht am wenigsten Menzel, diesem tiefsten Kenner desselben in der Friedericianischen Zeit überhaupt, dessen Rath Rauch beständig benützte, da jener das Geschweifte, manierirt Elegante der Formen des Rokoko viel besser verstand als der seine antikisirenden Traditionen nie völlig verlierende Rauch. So sind denn auch viele der 21 einzelnen, freistehenden Figuren überaus glücklich. Auch daß sie sich an den Wänden des Sockels in Flachrelief fortsetzen, was man sehr unmotivirt getadelt, wirkt im Gegentheil vortrefflich zu einem unvergleichlich reichen und glänzenden Ganzen, um uns so recht die Wichtigkeit dessen zu zeigen, dessen Gestalt solche gewaltige Träger zu beherrschen, ja fast vergessen zu lassen vermag. Gerade dies ist aber Rauch wunderbar gelungen, sein Friedrich ist nicht nur in der edelsten Weise frappant ähnlich trotz des sehr geschickt die Figur zeigenden Königsmantels, sondern hat auch bei aller majestätischen Ruhe doch etwas so Ueberwältigendes,

Gebietendes, wie ich keine zweite Herrscherfigur auf der Welt wüßte. Rauch ist der gigantischen Wucht dieser Gestalt in der Geschichte vollkommen gerecht geworden und hat mit diesem herrlichen Monument die deutsche Kunst ebenso um eines ihrer weitaus wichtigsten Werke bereichert als sich die Unsterblichkeit mit demselben gesichert, ist mit der Höhe der Aufgabe überraschend gewachsen. Das Monument hat denn auch eine Volksthümlichkeit erlangt wie kein zweites in Europa, es ist das Wahrzeichen, das größte Heiligthum von Berlin geworden und entzückt heute nach dreißig Jahren noch wie am ersten Tag. Kein Preuße geht an diesem Monument vorbei, ohne daß sein Herz stolzer klopfte, es hat ein unzerstörbares Band zwischen der Dynastie der Hohenzollern und der Nation hergestellt, da es sie beide gleich glänzend verherrlicht.

War damit eigentlich Rauchs Tagewerk vollendet, so folgen jetzt nichtsdestoweniger noch eine ganze Reihe Schöpfungen. So die Standbilder Gneisenau's und York's zur Seite Blücher's, wiederum vortrefflich aufgefaßte und mit aller der gleichmäßigen Gewissenhaftigkeit und Feinheit des Naturstudiums durchgeführte Leistungen, die für ihn wie seine Schule so bezeichnend sind und so sehr von aller gleichzeitigen Malerei der romantischen wie klassizistischen Schule abstechen.

An jene Standbilder schlossen sich nun noch Kant und Thaer nicht weniger vortrefflich, da sich an diesen großen Aufgaben eine ganze Reihe gediegener Künstler unter seiner Leitung herangebildet, auf die er sich für die Ausführung in seinem Geiste unbedingt verlassen konnte. Unter den vielen Büsten ist noch die seines alten Freundes A. v. Hum-

boldt zu erwähnen, die den Charakter des berühmten Gelehrten, in dem Großes und Kleinliches so wunderlich gemischt erscheint, unübertrefflich wiedergibt, wie es denn ein wahres Vergnügen ist, seine Bildnißarbeiten durchzugehen, wo man allemal den Charakter des Dargestellten besser begreift, als wenn man ihn selbst gesehen hätte; da er ihn von allem Zufälligen zu reinigen, nur das Wesentliche herauszugreifen unübertrefflich versteht und so jeden gewissermaßen in den Olymp versetzt.

Das Glück, ihn selber kennen zu lernen, ward mir um 1856 zu Theil, als er, von einer Reise nach Italien zurückkehrend, zugleich mit Overbeck, der sich ihm angeschlossen, die Künstlergesellschaft in München besuchte. Ich habe nie eine majestätischere Erscheinung gesehen als diesen wunderbar mächtigen Greis, der wie eine Bildsäule silberumlockt mit so leuchtenden Augen vor uns stand, daß es uns Allen schien, als würde es jetzt erst hell in dem doch glänzend erleuchteten Gemach, dessen kleinliche Neugothik ihn vollends zu einem antiken Heros machte, neben dem der fromm die Augen niederschlagende Overbeck mit seinen gescheitelten Haaren gerade so aussah, als wenn man einen magern altdeutschen Heiligen neben den olympischen Jupiter aufgestellt hätte. Man wurde stolz, daß eine so wunderbare Bildung, wie sie nur in dem alten Goethe ihres Gleichen fand, unserem deutschen Boden entsprießen, ganz seinen Charakter hatte tragen können, und fühlte lebhaft, wie unendlich die ganze Nation durch einen solchen Vertreter geadelt wird. — Denn das ist ja gerade das Bewunderungswürdige an Rauch, daß er in einer Zeit, die so sehr geneigt war, an dem angebornen Talent sich genügen zu lassen, viel zu

versprechen und wenig zu halten, dem Zufall der Geburt so wenig, dem eigenen Verdienst, unermeßlicher Arbeit, strengster Gewissenhaftigkeit fast alles verdankt.

Ein Jahr darauf am 3. Dezember 1857 wurde er uns auf immer entzogen, soweit diejenigen sterben können, die dafür gesorgt haben, in ihren Werken unvergänglich fortzuleben. Denn daß er eine spezifisch deutsche Skulptur erst geschaffen, die sich sehr wohl mit jeder modernen messen darf, das bleibt sein unsterbliches Verdienst. Sowohl die große Berliner Bildhauerschule als auch die Dresdener sind aus seinen Anregungen unmittelbar hervorgegangen, mag auch die letztere durch die Einwirkung Hähnels noch eine andere mehr wieder der Antike sich nähernde Schattirung erhalten haben. Die plastische Sprache aber, die Rauch erfunden, lebt auch in ihr noch fort, ein Schilling oder Kundmann bedienen sich derselben nicht weniger, als Drake oder Wolf. Dieß aber offenbar darum, weil sie dem Charakter unserer Nation in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts mehr entsprach als jede andere, die sich daneben geltend zu machen gesucht hatte.

XVI.

Ludwig Passini.

Bei einem längeren Aufenthalt zu Venedig im Winter 1851—52 malte ich einige Studien im Dogenpalaſt. Unter den vielen Künſtlern aller möglichen Nationen, die gleichzeitig mit mir dort in dieſer unerſchöpflichen Schatzkammer für Maler arbeiteten, fiel mir beſonders ein blonder, hochaufgeſchoſſener, blutjunger und ſehr hübſcher Menſch auf, weil er mit ſeinen ungelenken Bewegungen, den treuherzigen, ſchalkhaft-fröhlichen blauen Augen das wahre Ideal eines deutſchen Jünglings ſchien, voll von jener unverwüſtlichen Heiterkeit, wie ſie beſonders den Wienern eigen. Ueberdieß den faſt mädchenhaft roſigen Wangen, einer gewiſſen keuſchen Scheu des Weſens nach doch viel unverdorbener, als die Großſtadt ihre Kinder gewöhnlich läßt. Beiläufig hörte ich, daß er Paſſini heiße und allerdings ein Wiener ſei. Er malte Studien nach Bildern und Interieurs wie ich, aber in Aquarell und mit einer Kühnheit und Zuverſicht, die mich oft in Erſtaunen ſetzten. Ich ging weg und ein Jahr ſpäter nach Venedig zurückkehrend traf ich ihn wieder, diesmal im Gefolge des berühmten Aquarelliſten Werner, für den er mit

mehreren Andern malte, ohne daß man ihn eigentlich dessen Schüler hätte nennen können. Ich sah ihn von nun an öfters, da ich damals anderthalb Jahre in Venedig blieb; aber neu verheirathet und ganz auf einen andern Kreis angewiesen, entspann sich, getrennt wie wir durch Alter und Bildung waren, daraus doch keine nähere Bekanntschaft. Nur gelegentlich bemerkte ich, daß er an Geschicklichkeit sehr zugenommen und im Grunde künstlerisch begabter sei, als Werner, von dem er jovial und dankbar, wie er es war, nur immer als Onkel sprach. Nachdem ich Venedig für immer verlassen, vergingen lange Jahre, bis ich den Namen Passini als den eines sehr geschickten deutschen Künstlers in Rom wieder nennen hörte und seine Bilder oft in den Zeitungen besprochen fand, ohne doch jemals eines zu Gesicht zu bekommen. Erst auf der Wiener Weltausstellung 1873 überraschte mich auf einmal eine ganze Reihe seiner bedeutendsten Arbeiten und mit ihnen eine ganz neue Welt von Schönheit, da hier in diesen entzückenden Schöpfungen einer ganz realistischen Kunst offenbar etwas geleistet worden war, was bisher der idealisirenden nirgends in demselben Grade gelungen. Passini stellte sich durch dieselben auf eine Stufe mit Knaus und Defregger, mit ihnen ein Triumvirat bildend, welchem die Kunst keiner andern modernen Nation viel Aehnliches von gleichem Werthe entgegen zu setzen hat. „Das ist unser", können wir sagen, und so es behaupten. Bald bot sich nun auch Gelegenheit, die alte Bekanntschaft erst in München 1876, dann ein Jahr später in Venedig selber wieder zu erneuern und mir seinen Lebensgang so von Passini erzählen zu lassen, wie ich ihn hier, vereint mit der Schilderung der Werke — denn diese sind ja die Hauptlebensereignisse, die

gewonnenen Schlachten und Thaten des Künstlers — als Leitfaden bei der Entstehungsgeschichte derselben wiederzugeben suche.

Die Familie Passini entstammt der Steiermark, wohin sie wohl ursprünglich aus Italien eingewandert war. Der Vater Ludwig's, Maler und Kupferstecher, seines Charakters und seiner Bildung noch mehr als seiner Leistungen halber geachtet, lebte in Wien, wo ihm am 9. Juli 1832 unser Ludwig als ältester Sohn geboren ward. Nach allem, besonders auch der höchst liebenswürdigen Schwester zu schließen, die jetzt seinem Hause vorsteht, muß das Familienleben ein sehr inniges gewesen sein, so daß der Knabe hier jenes offene, wohlwollende, fröhliche Wesen ohne jede Spur von Rohheit entfalten konnte, das eine herbe entbehrungsvolle Jugend und tyrannische Zucht selten aufkommen lassen. Spiegelt sich doch die sonnige Wärme desselben in all seinen gemüthvollen Schilderungen wieder. Der Papa Passini war aber auch ein sehr fleißiger Künstler, der die Gewohnheit hatte, niemals ohne Skizzenbuch auszugehen und immer irgend etwas auf der Straße Gesehenes und Beobachtetes mit nach Hause zu bringen. Schon von seinem zehnten Jahr an begleitete ihn der kleine Ludwig bei diesen Spaziergängen und wurde vom Vater zum gleichen Verfahren angehalten, lernte also nicht nur jede Erscheinung rasch zu beobachten und das Charakteristische derselben entschlossen und mit den einfachsten Mitteln wiederzugeben, sondern auch Blick wie Gedächtniß zu schärfen, die Seele in die Augen zu verlegen. Keine Frage, daß hier die künstlerische Art des Sohnes zuerst entwickelt ward, zu der die Anlage natürlich schon in ihm liegen mußte.

Nichtsdestoweniger hatte der Alte durchaus nicht die

Absicht, seinen Sohn Maler werden, also einen Beruf ergreifen zu lassen, der in Wien noch mehr als im übrigen Deutschland einem entschiedenen Vorurtheil begegnete, so daß Leute von Stand wohl vielleicht mit Künstlern umgingen, aber sich deffelben sicherlich nie rühmten. Im Gegentheil sollte der Sohn Ingenieur werden, da ein Oberbaurath jedenfalls in Wien viel mehr galt, als selbst der Herr Professor Rafael je gegolten hätte. Er besuchte also die technischen Lehranstalten und erwarb sich dort wenigstens eine gute allgemeine Bildung und Dank seiner Begabung dafür schöne Sprachkenntniffe. Um so geringere Fortschritte machte er freilich in der Mathemathik, im Zeichnen dagegen, das er mit Leidenschaft trieb, desto größere, so daß der Vater zuletzt doch nachgab und ihn 1847 die Akademie besuchen ließ. Hier that er sich nun bald so hervor, daß er zu Führich in die Schule kam. Das war sein Glück, denn auch er litt bisher an dem alten Gebrechen der österreichischen wie nur zu vieler anderer Künstler, wohl die Beobachtungsgabe und die Hand geübt zu haben, aber ohne alle tiefere künstlerische Bildung zu sein, und alle Dinge daher blos auf Farbe und Gestalt anzusehen, auf das, was jedes Einzelne von Andern unterscheidet — das Charakteristische. Er war also in der größten Gefahr, flach, leer, manirirt, inhalts- und seelenlos wie so viele Andere zu werden. Erst Führich vertiefte ihm den Sinn in jenen geistvollen Vorträgen, aus denen sein Unterricht hauptsächlich bestand. Er vermittelte ihm vor Allem das Verständniß für die alte Kunst, lehrte ihn erst Rafael, Michel Angelo, Tizian, Florentiner und Venetianer begreifen. Das empfängliche Gemüth des jungen Menschen öffnete sich also hier der Welt des Ideals, er fing an zu ahnen, daß das Höchste in der

Kunst eben doch die Darstellung der Seelenschönheit und die des Leibes nur ihr Ausdruck sei, daß der Künstler vor Allem nach dieser Schönheit zu trachten, nicht nur die Natur abzuschreiben habe. So kam es denn, daß, da sämmtliche Schüler Führich zu seinem Geburtstage ein Album mit Compositionen von sich schenkten, die Passini's dem Lehrer so gefiel, daß er nachher dessen Vater sagte, sie habe ihn von allen am meisten gefreut.

Das Jahr 48 war indeß hereingebrochen nnd an der Wiener Akademie beschäftigte man sich statt mit Zeichnen lediglich mit Exerciren, so daß Passini dort gar nichts mehr lernen konnte. Da der Vater bei der gänzlichen Stockung aller Geschäfte auch wenig mehr verdiente, so nahm er eine Anstellung an der Kunstanstalt des österr. Lloyd in Triest an und den Sohn 1850 mit sich, da es ihm zu schwer ward, ihn in Wien zu erhalten. Er sollte also jetzt suchen, selbst sein Brod zu verdienen, was ihm denn als leicht erfindendem und gewandtem Zeichner auch sehr bald gelang. Er malte Portraite, aber auch Pferde und Hunde, Architektur und Landschaft, kurz eigentlich Alles, und erlangte, sich dabei der größeren Leichtigkeit halber meist der Aquarellfarben bedienend, rasch eine gewisse Pinselfertigkeit. So kam er 1851, also im neunzehnten Jahre bereits auf sich selbst angewiesen, nach Venedig und studirte dort mit Entzücken im Dogenpalast die alten Meister, indem er gleichzeitig die Lokalitäten, in denen ihre Meisterwerke hingen, zu Architekturbildern zu verwerthen suchte, wie sie die Fremden als Albumblätter zu kaufen lieben. Um diese Zeit traf er dort auch mit Werner zusammen und arbeitete eine Zeit lang mit ihm. Dieser kam von Rom, wo er sich eine Menge Studien gemacht, die er

nun zu verwerthen wünschte. Als sehr geschickter Unternehmer das Talent des jungen Menschen rasch erkennend, machte er ihm den Antrag, auch für ihn zu arbeiten, und Passini, vollkommen mittellos, war sehr froh, wenigstens aus den drückendsten Verlegenheiten dadurch gezogen zu werden. So lernte ich ihn dort, wie erwähnt, kennen als eine Art jungen Windspiels, mit der glücklichsten Laune und dem Mutterwitz des Wieners, der doch ein im Innersten kindlich reines, wohlwollendes Naturell verbarg, wie es sich im gemüthvollen Verhältniß zu Eltern und Geschwistern ausgebildet und weit entfernt war von der bodenlosen Gemeinheit, die hinter jener Wiener Jovialität oft steckt.

Für Werner war er ein wahrer Glücksfund, da er sich, obwohl seine Oberflächlichkeit nicht verkennend und das, was dieser von der Kunst wollte, seinen Führich'schen Traditionen getreu tief unter sich haltend, doch rasch dessen große technische Geschicklichkeit im Aquarell aneignete, ja sie bald überbot. Da die venezianischen Architekturen aber mit lokalen oder historischen Figuren staffirt werden mußten und Werner dem nicht immer gewachsen war, so fiel gerade dieser Theil in der Fabrik vorzugsweise Passini zu, der dadurch auf unaufhörliche Studien des so ungemein malerischen dortigen Volkslebens angewiesen ward.

Werner nahm ihn nun mit nach Dalmatien, wo sie mit dem berühmten deutsch-englischen Aquarellisten Karl Haag zusammentrafen, von dem Passini ebenfalls viel lernte. Dann ging er mit ihm 1853 nach Rom, wo er seine Anschauungen mächtig bereicherte. Aber auch das große Atelier in Venedig, wo unaufhörlich Künstler aller Nationen zusammenströmten, war dem bald Zurückgekehrten zur Ausbildung des Geschmacks

wie der Lebensart sehr günstig. — Nur allmälig gelang es Passini wieder, sich von Werner zu emancipiren. Er geht 1855 auf eigene Rechnung wieder nach Rom, wo er mit Architekturen, Interieurs u. dergl. ankommend rasch Gönner findet, die ihm massenhafte Bestellungen verschaffen und er Spangenberg, Knaus, Feuerbach, R. Begas, Böcklin kennen lernt und besonders von Letzterem viel Einfluß erfährt. Seine Arbeiten gefallen ob ihrer Eleganz und glücklichen Auffassung so sehr, daß er bald zu den talentvollsten Deutschen gezählt wird und Geld in Hülle und Fülle verdient.

Dennoch vergieng gerade jetzt eine ziemliche Anzahl von Jahren, ehe Passini zu einer eigentlich bedeutenden Schöpfung kam in den geselligen Zerstreuungen aller Art, wie sie so manchen hübschen und liebenswürdigen jungen Künstler in der römischen genußsüchtigen und frivolen Geselligkeit der Fremdenzirkel ruinirt haben. Selbst die 1863 entstandenen, Poggi spielenden Jungen zeigen wohl sein Talent lebendiger Auffassung, sind aber noch weit entfernt von der Vollendung und Korrektheit seiner späteren Arbeiten. Dagegen machte er jetzt die Bekanntschaft der Tochter des reichen Berliner Bankiers Warschauer, einer Enkelin Mendelssohn's, die Gesundheitshalber in Rom den Winter zubrachte. Man kann den geistvollen und schönen Kopf dieser Frau nicht sehen, Passini nicht kennen, ohne die ächte Neigung sehr wohl zu begreifen, welche die beiden rasch so fest aneinander fesselte, daß sie bald auch jedes äußere Hinderniß überwand. Ein Jahr darauf mit ihr in Berlin vermählt, blieb er eine Zeitlang in der preußischen Hauptstadt, überall gerne gesehen und sich in der ausgezeichnetsten Gesellschaft bewegend, wie er dies schon in Rom gethan, wo er speziell mit Liszt viel verkehrte,

dem er wohl seine feine musikalische Bildung großentheils verdankte. Auf diese Art konnte er aber auch seine Modelle aus den höheren Ständen, z. B. das römische Prälatenthum, auf's Genaueste studieren, während ihm beim Volke seine zuthunliche Art und seine Freigebigkeit alle Herzen öffnete. In seine Darstellung aber legte er jetzt allmälig eine Gewissenhaftigkeit des Studiums, die geradezu unendlich, er malte Alles nach der Natur und verwendete hier die größten Mittel.

Die zunehmende Kränklichkeit seiner geliebten Frau führte ihn 1865 nothgedrungen wieder nach Rom, wo nun die im Chor psalmodirenden Augustiner-Mönche entstanden, ein Bild, das ihm die goldene Medaille auf der Ausstellung in Berlin eintrug. Ein Jahr später dahin zurückgekehrt hatte er das Unglück, seine Frau zu verlieren, nachdem sie ihm ein Töchterchen geboren. Daß eine so heftige Erschütterung, wie sie ihm dieser Verlust verursachte, bei ächt produktiven Naturen zur Vertiefung des Talents beiträgt, ist keine Frage. Schon daß der junge und schöne Mann nicht wieder geheirathet, sondern von da an ganz der Erziehung seines Kindes, eines reizenden Mädchens, und der Kunst lebte, zeigt die Größe seines Verlustes. Es trieb ihn wieder nach Rom, wo er fortan alle Jahre 8—9 Monate, den Rest in Berlin blieb. Daselbst entstand jetzt seine erste, wahrhaft epochemachende Schöpfung, der in der Kirche *katechisirende* junge italienische *Geistliche*. Er hat gerade einen der besten Schüler aufgerufen, der sich aber über die Wanderungen der Israeliten aus Egypten sichtlich doch nicht genug unterrichtet hat, und sucht ihm nun mit aller Freundlichkeit auf den Berg Carmel hinauf oder in's Thal Josaphat hinab zu helfen, während die meisten seiner Kameraden offenbar froh sind, daß sie's

auch nicht zu sagen brauchen und alle verdrehten Haltungen und sonstigen Unarten entwickeln, mit welchen sich unruhige Jungen langweilige Schulstunden abzukürzen suchen. Mit welcher Kenntniß der Kinderseelen und Bewegungen und welch durchdringendem Erfassen des spezifisch italienischen, weichen und graziösen Wesens ist das aber gemacht, wie vergißt man Künstler und Kunstwerk, Farbe und Vortrag und lebt blos in der Sache! Es ist hier eine Liebenswürdigkeit des komischen Humors mit einer Feinheit der Naturbeobachtung, einem Reichthum an kleinen drolligen Zügen vereinigt, die ohne jede Bravour, mit der schlichtesten Meisterschaft vorgetragen, geradezu unwiderstehlich wirken.

Hatte dieses Bild einen ebenso wohlverdienten als großartigen Erfolg, so folgen ihm nun von 1866—70 eine Reihe ähnlicher, wenn auch weniger bedeutender: die Mädchenschule, der Knabe, der in die Schule gebracht und dem Herrn Abbate vorgestellt wird, der allerliebste Abbatino, der sich in der Sakristrei verstohlen eine Cigarre anzündet, und eine Menge Portraite. Das Jahr 1870 aber wird durch eine seiner bedeutendsten Schöpfungen bezeichnet, die Einsegnung der Chorherren in der Kirche, wo eine Reihe in ihren Stühlen sitzender vornehmer italienischer Prälaten, vielleicht bei Gelegenheit des Concils, Mann für Mann, ich weiß nicht recht, ein- oder ausgeräuchert werden. Sieht man den theilweise gläubigen, devoten oder leise ironischen Ausdruck in den durchweg bedeutenden Gesichtern der Herren, so möchte man wohl an eine Art Desinfektionsprozeß von allen sündigen und ketzerischen Bestandtheilen glauben. Es wird auch Niemand bezweifeln, der sie sieht, daß man viel Weihrauch wird consumiren müssen, um alles herauszubringen. Dabei

sind sie mit solch frappanter Wahrheit geschildert, daß man augenblicklich an die Goethe'sche Behauptung denkt: „wer wäre klug und fände in Rom nicht seinen Meister", — obwohl man dieser reinsten Objektivität gegenüber sicherlich gerade so gut im Stande sein wird, zu sagen, ob der Künstler für oder gegen die Herren Partei nahm, als bei einem Spiegel. Wäre nicht jede Stellung, jede Handbewegung, das Colorit eines Jeden eben so individuell als die Züge, so müßte man unbedingt an Photographie glauben, obschon deren Benützung evident nur in den seltensten Fällen so überhaupt möglich gewesen wäre. — In Wahrheit hatte Passini um diese Zeit die prärafaelitische Kunst, auf die ihn schon Führich aufmerksam gemacht, immer lieber gewonnen und sich an ihrer lauteren Naturempfindung und Strenge gebildet. Es war diese Vertiefung in die alte Kunst, welcher der Künstler in erster Linie jenes Bild verdankte, das Jedermann durch seine wunderbare Charakteristik nun in Erstaunen setzte. Weit entfernt, nach lauter Photographien gemalt zu sein, hat Passini im Gegentheil die Charaktere alle erfunden, kein einziger der Geistlichen ist wirklich dazu gesessen, sondern er hat sich die Modelle dazu oft wochenlang suchend unter Profanen geholt.

Diesem auf der Pariser Ausstellung mit der großen goldenen Medaille ausgezeichneten und für die Nationalgalerie in Berlin angekauften Meisterwerk folgt nun jene allerliebste „Beichtende", eine junge elegante Dame, die in ihrer schweren Herzensbedrängniß sich dem Pfarrer in der Sakristei anvertraut, der ihre schönen Geheimnisse mit einer Mischung von salbungsvoller Impertinenz anhört, die nicht drastischer gegeben sein könnte, und dem Maler fast

noch mehr Herzen, jedenfalls alle die Lachlustigen gewann, die sich der schönen Sünderin freuten.

Ihr ließ er jetzt die Hauptarbeit seiner ganzen bisherigen Künstlerlaufbahn folgen, den berühmten Vorleser des Tasso unter den Fischern von Chioggia. Die Art, wie dieses Bild entstand, ist zu charakteristisch für das ganze Schaffen des Künstlers, als daß ich sie hier nicht so mittheilen sollte, wie er sie mir selber erzählte. Er war schon 1851 einmal bei seinem allerersten Aufenthalt in der Lagunenstadt in Gesellschaft nach Chioggia gefahren und hatte dort in der Pescaria die Szene genau so gesehen, wie er sie später darstellte. Sie hatte ihm einen unauslöschlichen Eindruck gemacht und sich in ihm nach und nach zum Bilde gestaltet, ohne daß er zwanzig Jahre lang dazu gekommen wäre, dieses Bild auch auf's Papier zu bringen. Erst 1871 bei längerem Aufenthalt erinnert er sich eines Tages bei der Rückkehr eines Collegen, der länger in Chioggia Studien gemacht, jenes Vorlesers, und spricht das Bedauern aus, daß er die Szene nicht malen könne, da sein Vorleser jetzt schwerlich mehr existire. Da erfährt er zu seinem Erstaunen, daß dieser tagtäglich genau so wie vor zwanzig Jahren seine Vorlesung halte. Nun fährt er aber schleunigst nach Chioggia, hat das Glück, Quartier bei einem Schreiner und Sargfabrikanten zu finden, von wo aus er den Vorgang alle Tage auf's Genaueste beobachten kann, und schlägt nun seine Staffelei neben der Hobelbank auf, an der dieser seine Särge verfertigt. Mit dem ungewöhnlichen Geschick, das er besitzt, sich beliebt zu machen, gelingt es ihm denn auch bald, nicht nur den Vorleser selbst, sondern auch die sämmtlichen zahlreichen Figuren seines Publikums zum Modellsitzen zu bringen und sie so un-

mittelbar nach der Natur in's Bild hineinzumalen. Da er nun auch das Verhalten dieſer ganz naiv ihren Eindrücken hingegebenen Naturmenſchen täglich von ihnen ungeſehen beobachten kann, ſeinerſeits durch den Anblick ihrer Andacht, ihres Mitgefühls wie das fortſchreitende Gelingen ſeines Werkes ebenfalls in einen Zuſtand faſt leidenſchaftlicher Aufregung und Begeiſterung geräth, ſo daß er Nachts kaum erwarten kann, bis es wieder Tag wird, um anfangen zu können, ſo entſteht in wenigen Wochen etwas, das in ſeiner grenzenloſen Wahrheit und Unmittelbarkeit wie der Schönheit der Empfindung in ſeiner Art geradezu einzig genannt werden muß. Es läßt alle Improviſatoren, die jemals gemalt worden, ſo weit an Lebendigkeit, Deutlichkeit und individuellſter Wahrheit der Einzelnen hinter ſich, daß man es als ein Meiſterwerk betrachten muß, wie ſie eben nur in den ſeltenſten Fällen ſelbſt dem Genie gelingen. — Der Vorleſer iſt jedenfalls an einer ſehr wunderbaren und rührenden Stelle angelangt, denn ſein ſehr zahlreiches Publikum hört ihm mit der athemloſeſten Spannung und ſo ſichtlichem Mitgefühl zu, als es bei den ärgſten Mißhandlungen eines Helden nur immer möglich iſt. Aus alten und jungen Fiſchern und Schiffern beſtehend, genau ſo wie ſie in Venedig an der Riva oder in Chioggia beſtändig zu Dutzenden herumlungern, bis ein Fremder kommt oder der Wind günſtig wird, hat ſich dieſes Publikum jetzt dicht um den dicken, behaglichen, ſich als Mittelpunkt der Aufmerkſamkeit ſehr wichtig fühlenden Vorleſer gedrängt, um kein Wort zu verlieren. Aber welche Fülle von Charakteriſtik in dieſem einfachen Vorwurf! Wie iſt jeder vom andern ſo grundverſchieden an Ausſehen wie an Aufnahme des Gehörten, wie andächtig der Eine, mißtrauiſch der Andere, gehoben der

Dritte, entzückt der Vierte, neugierig jener, dem Weinen nahe dieser, kurz, man weiß nicht, soll man mehr über den Ausdruck oder die unerhörte Kraft der Individualisirung erstaunen, die sich über Gesicht und Hände, Ton, Statur, Costüme mit derselben photographischen Treue verbreitet. In der Auswahl des Gebotenen ist dabei so geschickt verfahren, daß man fast alle Typen des venetianischen Volkslebens vor sich hat in einer Schärfe und besonders Unbefangenheit, wie sie z. B. Leopold Robert in seinen berühmten Fischern auch nicht entfernt erreichte, obwohl Passini in seiner Vorliebe für Prärafaelistik noch etwas bunter ist als er, von dem ich fast glaube, er würde sich noch einmal den Hals abschneiden, wenn er dieses Aquarell sähe.

Nach diesem großen Werk wieder nach Berlin zurückgekehrt, malte Passini dort eine Menge Portraite, bis er kränklich und mit angegriffenen Nerven Berliner Salonleben wie Berliner Luft nicht länger ertragen konnte und 1873 seinen Wohnsitz dauernd nach dem geliebten Venedig verlegte. Die Häuslichkeit, die er sich dort in der durch ihren reizenden Garten berühmten Casa Barbier am Canal grande geschaffen, wird Jedermann unvergeßlich bleiben, der sie wie sein Atelier im Palazzo Ventramin einmal gesehen hat.

Dort entstand denn auch 1874 sein größtes Aquarell, eine Prozession, die ein mehr malerisches Interesse bietet durch den Reiz des an einem jener schmalen, Fondamenta genannten Quais heraufziehenden, die Brücke hinansteigenden, dann nach vorn kommenden und rechts abmarschirenden Zuges mit seinem unendlichen Luxus von Fahnen, Heiligen und vergoldeten Candelabern. Die köstlichen Charakterköpfe unter ihren Trägern, das naiv Fröhliche eines solchen Kirchenfestes,

bei dem sich alle Welt amüsirt, die Mädchen lachen und kokettiren, die Geistlichen salbungsvoll gleichgültig einherschreiten und rechts und links blicken auf die in dem Canal vor der Prozession zusammengedrängten Gondeln voll fremder und einheimischer Herren und Frauen — das gibt eine Szene von unvergleichlicher Frische und Munterkeit. Wie leicht und bequem sich's die Italiener mit dem Katholicismus machen, anstatt ihn so abgeschmackt ernsthaft zu nehmen wie wir, das kann man hier prächtig sehen.

Ebenso stupend wahr ist die Schilderung der unteren Klassen des venetianischen Volkes auf „Ponte della Paglia". Die alte Bettlerin, die brüllenden Kürbis- und Fischverkäufer, Barcarolen und lachenden Mädchen, welche wie Schlangen durch die Menge gleiten — das ist alles von solch individueller Wahrheit nicht nur der Köpfe, sondern auch der Haltung und Bewegung, der ganzen so plastischen Mimik, daß wir sie alle persönlich gekannt zu haben meinen. Dabei ist dieses Blatt von besonderer Feinheit des Gesammttons, der bei Passini sonst oft ein wenig bunt und mager wird.

Das Jahr 1875 ließ einige kleinere Bilder entstehen, so die Wasserträgerinnen, die kleinen Gemüseverkäuferinnen, Szenen aus dem Carneval, die in dem bei Bruckmann veröffentlichten großen Illustrationswerke über Italien ihre Stelle gefunden und wo ganz besonders die beiden ersteren durch ihre liebenswürdige Frische entzücken.

Ueberhaupt hat man sich neben diesen Hauptbildern immer noch eine Menge kleinerer Portraite und Skizzen aller Art zu denken, obwohl der Künstler öfters leidend ist und dadurch zu monatelangen Pausen genöthigt wird. Und obgleich die Seele seiner Kunst in der beständigen unmittelbaren

Berührung mit der Natur besteht, die er darstellt, so daß er, wenn auch seine Vorwürfe meist nur nach einmal gesehenen Szenen rasch erfindend, doch bei der Ausführung selbst für das kleinste Detail die Natur zu Rathe zieht, sich nie Genüge thut, eine Figur oft ein halb dutzendmal immer wieder auf's Neue probirt, bis sie ihm genügt.

In dieser Beziehung ist wie in vielen anderen seine vielleicht beste Schöpfung „der Kürbisverkäufer", — ein vollendetes Meisterwerk. Wer hätte nicht tausendmal in Italien gesehen, daß jeder kleine Kauf oder selbst eine gegenseitige Verhandlung, Streitigkeit u. s. w. gleich eine Menge Nachbarinnen oder Umstehende aller Art um sich versammelt, die wie der Chor in der antiken Tragödie mit hineinreden und ein Urtheil abgeben, das beide Theile als vollkommen berechtigt anerkennen, während man sich bei uns dergleichen Einmischung als unerhörte Zudringlichkeit alles Ernstes verbitten würde. Ein solcher Chor von Gevatterinnen ist am Rande eines venetianischen Canals zusammengetreten, wo eben ein alter Wassermelonenverkäufer von seiner vollbeladenen Barke aus über den Preis einer solchen kühlenden Frucht mit einer allerliebsten Brünette verhandelt, welche mit unnachahmlicher Grazie die Hände auf die Kniee gestützt dasteht und entschlossen scheint, ihm mindestens noch zwei Soldi abzuhandeln, wie ihre überlegene Miene deutlich ausspricht. Hinter ihr eine wahre Hekuba von Mutter, die Hände in die Seite gestemmt, den Verlauf des Handels ruhig beobachtend, um nöthigenfalls entscheidend einzufallen, während eine Schaar von drei oder vier weiteren Töchtern oder Schwestern ihren lebhaften Antheil an dem Familienereigniß auf ihren sehr verschiedenen Geisteskräften entsprechende

Art kundgeben. An sie schließen sich dann noch Nachbarinnen an, die einen ähnlichen Kauf bereits abgeschlossen haben oder es noch thun wollen, und um den Chor der Gaffer zu vollenden, ein kleiner Junge, der den Kürbis mit den Augen bereits verzehrt, eine Wasserträgerin, Hausfreundin offenbar, die mit dem ruhig die Pfeife stopfenden Genossen des Verkäufers eine Unterhaltung angeknüpft, während der kleine Schiffsjunge sich einstweilen auf's ausgehängte Steuerruder zum Schlafen gelegt. Das Ganze spielt vor einer Schuhflickerbude und einem kleinen Sottoportico rechts, unter welchem wir noch eine Käuferin mühsam einen ungeheuren Kürbis davonschleppen sehen, während links eine zweifelhafte, ächt venetianische Sylphide vornehm vorbeischwebt. Es wäre unmöglich, diese ganze Szene mit noch überzeugenderer Wahrheit in Allem und Jedem zu schildern! Wer je in Venedig gewesen ist, wird zugeben müssen, daß Aussehen, Gebahren, die ganze Existenz der unteren Klassen hier unübertrefflich geschildert sind, bis auf die zerlumpte Garderobe und zweifelhafte Frisur herab, bei deren Anblick man unwillkürlich ein gelindes Jucken auf der Haut empfindet. Meint man das Geplapper der Mädchen, die rauhe Löwenstimme des Verkäufers zu hören, so entgeht einem aber bei allem Elend der Armuth doch ebensowenig, daß nirgends eine Spur von Rohheit sich bemerklich macht. Das Gutmüthige, ja Feine der Leute wirkt selbst bei den theilweise ziemlich dämlich aussehenden Mädchen immer noch erquicklich durch die unendliche Naivetät, die sich in jeder Bewegung ausspricht, so daß man kaum an das bezaubernde Talent denkt, das dazu gehört, um alles mit solcher Meisterschaft und dieser Feinheit des künstlerischen Gefühls zu bewältigen.

Wenn man aber fragt, was ist denn an dieser Kunst national, die sich ganz in die Schilderung des Lebens eines fremden Volkes vertieft, um das unsrige sich gar nicht bekümmert, so ist die Antwort leicht. Die Art der Betrachtung ist es, die Schönheit der Empfindung, die Tiefe des Gemüths, die liebevolle Innigkeit, die daraus sprechen. Dieses venetianische Volk scheint uns so vertraut, nicht weil wir es verstünden, denen seine Sinnesart im Gegentheil sehr fern liegt, sondern weil es Passini versteht und uns den Dolmetscher seiner Gefühlsweise in einer Art macht, die uns vollkommen gewinnt, während sie den heutigen Italienern weltweit abliegt. Diese, ganz französirt wie sie es sind, besitzen wohl Verständniß für ihr Volksleben, haben aber trotz allen Talentes eigentlich keinen Genremaler hervorgebracht, der ihr Volsleben so schildern könnte wie dieser Fremdling. Wenn es beim Begriff nationaler Kunst auf den Stoff ankäme, so wäre ja Cornelius, der Homerische Helden oder die alten Juden schildert, so wenig ein nationaler Künstler als Schiller oder Goethe, welche ebenfalls ihren Schauplatz meistens außerhalb Deutschlands suchen, nationale Dichter. In einem Stücke aber gleichen sich die Genannten alle, daß sie die Welt mit deutschen Augen ansehen, unser Aller tiefstes Empfinden aussprechen und ihren Gebilden zugleich eine so vollendete Form zu geben wissen, daß sie Allgemeingültigkeit und Verständlichkeit dadurch erlangen. Wenn man Passini's Vorleser in tausend Jahren sieht in irgend einem fremden Lande, so wird er noch eben so rührend und verständlich sein als heute, und wird es bleiben, so lange das allgemein Menschliche über die Beschränkung von Zeit und Oertlichkeit hinaus seine Geltung behält. So können wir denn auch seine

Bilder zu den schönsten Schätzen unserer deutschen Kunst zählen, und die Italiener mögen sich wenigstens damit trösten, daß ihr Benozzo Gozzoli, Carpaccio und Luca della Robbia ihm den Weg gezeigt. — Das Volk ist wohl so, wie es Passini schildert, aber er bringt eben doch nur das von seiner Denkungsart und Sitten wie äußeren Erscheinung, was uns verständlich ist, und läßt aus, was widerwärtig an ihm erscheint. Er sagt in dieser Beziehung selber, daß die Kunst alles, das Furchtbarste, Entsetzlichste, Grausamste, aber nie das Wiederwärtige, Ekelhafte schildern dürfe und hat Recht damit.

Ich komme dadurch auf sein eigenes Verhältniß zu den Stoffen. Ohne Zweifel wird man, wenn man seine Bilder sieht, ihn zu den naiven Künstlern rechnen. Wenn das naiv sein heißt, daß das Beste an dem, was man macht, unbewußt entsteht, so ist Passini ohne Zweifel naiv, dann sind es aber auch alle großen Künstler. Ebenso wenn dies Wort nur bedeuten soll, daß die Frische des Naturells, die Unmittelbarkeit der Empfindung bei einer Natur durchaus das Uebergewicht über die verständige Reflexion haben. Dennoch spielt die letztere bei Passini eine sehr bedeutende Rolle. Die Reflexion erfindet die Bilder freilich nicht, diese bringt ihm die unaufhörliche Beobachtung der Natur entgegen, die seine glänzende Phantasie sofort zu Bildern gestaltet, aber sie läuft als Kritik beständig neben der Produktion her, er gibt sich auf's Genaueste Rechenschaft über die Verwendung seiner künstlerischen Mittel, hat ein überaus feines Urtheil über den Werth derselben. Passini über alte und neue Kunstwerke sprechen und ihre Schönheiten zergliedern hören, ist um so mehr ein Hochgenuß, als hier sein wohlwollendes, neidloses, tief humanes

Naturell voll und glänzend zu Tage tritt, das offenbar der lezte Grund der unendlichen Liebenswürdigkeit und Anziehungskraft seiner Werke ist, ihnen jenes undefinirbare Etwas gibt, das uns die ganze Menschheit wieder lieber macht, uns den Glauben an alles Edle in ihr wiederherstellt, wenn wir sie durch seine Augen gesehen.

Auf der Pariser Ausstellung von 1878 hatte ich Gelegenheit, in fast täglichem Verkehr dies merkwürdige Naturell noch öfter zu beobachten, und nun auch noch eine Kraft des Willens, etwas Ueberwältigendes in ihm kennen zu lernen, welches mich in Erstaunen setzte. Passini war von seinen österreichischen Kameraden als Juror gewählt worden, eine Stelle, die ihm wahrlich Gelegenheit gab, die Uneigennützigkeit und den Edelsinn seines Charakters in überzeugendster Weise zu bethätigen. Seine eigenen Arbeiten waren so hervorragend, daß ihm ein großer Preis nicht entgangen wäre, nichtsdestoweniger focht er diesmal mit unglaublicher Energie durch, was die Deutschen schon 1867 vergeblich sich gegen die Franzosen durchzusetzen bemüht: daß sich die Juroren hors concours erklärten. Die Opposition des preislüsternen Theils unter jenen war so stark, daß, als die Presse in dem durch mehrere Wochen dauernden Streit sich fast einstimmig auf die Seite der Verzichtenden stellte und ihre Uneigennützigkeit pries, mehrere lieber aus der Jury austraten, um nur mit konkurriren zu können. Passini war aber unerschütterlich, und die Festigkeit und Beredtsamkeit, mit der er seine Ansicht von der Nothwendigkeit der Enthaltung für die vertheidigte, welche durch das Vertrauen ihrer Collegen zu Richtern über ihre Verdienste berufen seien, gewann Einen um den Andern, bis er die Majorität hatte.

Ebenso interessant war mir der Enthusiasmus, mit dem er für die Verdienste derjenigen Künstler eintrat, die ihm besonders sympathisch waren. Darunter zählten nun besonders die der neuesten Richtung der englischen Schule gehörenden, mit Millais, Walker, Herkommer, Morgan, Leslie an der Spitze, für deren feine Naturempfindung, Kraft der Stimmung und Reinheit des Gefühls er mir recht eigentlich den Sinn erst erschloß, da ich mehrere dieser Kunstwerke über ihrer Anspruchslosigkeit fast übersehen hätte. In der enthusiastischen Hingebung an fremdes Verdienst, wie in der muthvollen Vertheidigung seiner Anschauungen sah man überall das reine Gold dieses ächt deutschen Charakters, das seine Werke so durchaus zum Ausdruck der Lauterkeit und Wärme seines Innern macht.

Seit jenem letzten Meisterstück hat Passini wohl viele kleinere Arbeiten, aber nur vier Hauptbilder gemalt, mit denen er Ausstellungen zierte. Das erste führt uns wieder nach Chioggia in die Messe, wo wir zu vorderst den alten ehrwürdigen Priester und hinter ihm die Gemeinde sehen. Es sind Fischer mit ihren Frauen und Kindern, mit der ganzen Ungezwungenheit der Italiener in der Kirche durcheinander knieend, sitzend und stehend. Die Auffassung der Einzelnen ist eben so vortrefflich, wie die Schilderung der sehr verschiedenen Grade von Frömmigkeit, die besonders das weibliche Personal zur heiligen Handlung bringt und neben dem Beten das Kokettiren nicht lassen kann. Jede Figur ist ein vollendetes Charakterbild, so z. B. eine Frau, von der eigentlich blos die Nasenspitze unter'm Kopftuch hervorguckt und bei der man doch keinen Augenblick im Zweifel bleibt, daß sie eine vollendete Megäre sei. Farbe und Wir-

kung sind hier von größerer Kraft als je vorher bei dem Künstler, wie denn auch die Charakteristik wieder ganz die Feinheit und heitere Liebenswürdigkeit zeigt wie bei seinem Kürbisverkäufer, obwohl hier die Einheit der Handlung und damit die eigentliche dramatische Wirkung fehlt. — Es folgte 1882 wiederum eine Kirchenszene, wo der Priester nach beendigter Messe das Allerheiligste in die Sakristei zurückbringt und die Beterinnen bei seinem Vorbeipassiren auf die Kniee fallen. Hier ist besonders der malerische Reiz des Ganzen groß. Auch hat das Bild bereits wie das vorige jene breitere und großartigere Behandlung, durch welche sich alle Arbeiten dieser letzten Periode von den früheren unterscheiden.

Nicht so eminent gelungen aber immer noch vortrefflich genug war der „Passeggio" auf ponte della Paglia in Venedig, ein Blatt, das wie beide vorige den allmähligen Fortschritt des Künstlers zu immer größerer Formbehandlung zeigt. Dabei welches Naturgefühl in den auf dem Brückengeländer herumlungernden Barcarolis, mit ihren prächtigen Köpfen, in den vorüberhuschenden Mädchen aus dem Volke, der kokett eleganten Dame mit dem Kinde und den sich raufenden Straßenjungen! Der unverlierbare Adel der Race ist hier nicht weniger festgehalten als bei Leopold Robert oder Hebert, nur ist Passini viel wahrer als die genannten im Ausdruck, wie in der Bewegung seiner Figuren, spielt keine sentimentale Komödie wie der letztere und gibt keine theatralischen Posen wie Robert.

Als dramatische Composition vielleicht sein bestes Bild nächst dem „Vorleser" gab der Künstler in den 1885 fertig gewordenen „Neugierigen". Man muß freilich selber in Venedig gelebt haben, um die ganze Vortrefflichkeit dieser Dar-

stellung in jedem Detail würdigen zu können! Oder wer hätte je auf einer der zahllosen Brücken gestanden, welche dort die Verbindung über die Canäle herstellen, ohne sofort jene interessante Sammlung von lustigen Tagedieben wahrzunehmen, welche das kleinste Ereigniß — hier das bloße Durchfahren einer Gondel unter der Brücke — zu neugierigem Gaffen reizt. Jeder Einzelne dieser sich über das Brückengeländer beugenden Menge ist aber hier mit so entzückend guter Laune, so fein innerstes Wesen gebender Wahrheit geschildert, daß man meint, sie alle gekannt zu haben. Wie diese schlecht frisirten Mädchen mit den Gluthaugen miteinander plappern, die Wasserträgerinnen mit ihren kupfernen Eimern klappern, der Herr Abbate würdevoll hinunter blickt, als der einzige Satte in der ewig hungrigen Gesellschaft, wie ganz oben im Hintergrund der lange Paffini sich selber aufreckt um zu sehen, wie der zerlumpte Straßenjunge im Vordergrund einem Gefährten aus vollem Halse zuschreit, was da Entsetzliches vorgehe, wie endlich die ganze über das Brückengeländer gebeugte Menge durcheinander purzelt und zappelt, in unaufhörlicher Bewegung scheint, das ist alles geradezu unübertrefflich der Natur abgestohlen, vollendet klassisch wiedergegeben.

Hier hat denn auch die moderne Kunst wirklich etwas geleistet, was der alten, nie von ihren Heiligen loskommenden kaum je gelang. Denn hier ist die Bewegung der Menschen ebenso individuell, wie die Auffassung ihrer Gestalt, ihrer Mimik. Hier ist aber auch jeder so ganz bei der Sache, läßt sich so ungezwungen gehen ohne je roh, plump oder brutal zu werden, wie es gerade das Schöne an dieser sonst so unendlich gemischten Bevölkerung Venedigs ist, welche überall

die Tradition einer uralten Kultur zeigt. Daß aber dieser Realismus des Passini ebenso vornehm als ächt künstlerisch dem Häßlichen und Rohen aus dem Weg geht, wie den allzu leidenschaftlichen Ausbrüchen, das gibt ihm neben dem reinen Naturgefühl das so unendlich Wohlthuende, läßt uns nicht nur seine Kunstwerke, sondern auch ihren Schöpfer lieben.

XVII.

Buonaventura Genelli.

Für die zu Ende des vorigen und ſelbſt noch am Anfang dieſes Jahrhunderts Deutſchland beherrſchende Geiſtesrichtung kann es nichts bezeichnenderes geben, als die Art, wie man die Kunſt betrachtete. Sie iſt der getreue Abdruck des Ekels und der Verachtung, die man für den politiſchen Zuſtand unſerer Nation empfand, das ſicherſte Zeugniß, wie durchaus man ſich von einer Exiſtenz abgewandt hatte, die Einem ſo gründlich mißfiel, weil ſie und all ihr altes Gerümpel mit den bereits herrſchenden Idealen in ſo unlösbarem Widerſpruch ſtand, daß beide abſolut nicht mehr zu vereinigen waren. Man zog daher vor, ſie lieber gleich total zu trennen, die Brücke zwiſchen Ideal und Wirklichkeit völlig abzubrechen, den Zuſammenhang zwiſchen Kunſt und Leben ſo gründlich aufzuheben, als nur möglich. War das Rococo eine weſentlich höfiſche Kunſt und hatte als Hauptinhalt deßhalb auch Szenen aus dem himmliſchen und irdiſchen Hofleben, lieh höfiſche Geberden und Mimik ſelbſt den Schneidermeiſtern, wie den Hirten und Hirtinnen, die es darſtellte, bewegte alles im Menuettſchritt, ſo wanderte man jetzt auf

einmal in's Paradies, beſuchte den Olymp oder warf ſich in die Rüſtung der erzumſchienten Achaier; das Ohnehoſenthum, das bald in der Politik eine ſo fürchterliche Rolle ſpielen ſollte, ward von der Kunſt lange vorher eingeführt.

Damals unter dem Einfluſſe Winkelmanns machte man auch zuerſt die Entdeckung, die ſich noch in den Worten Genelli's ſpiegelt: „der Fiſch gehört in's Waſſer, der Künſtler nach Rom!“ d. h. er ſoll losgelöſt ſein von Allem, was ſeinen Werken Lokalfarbe, Charakter und individuelles Leben zu geben vermag, er ſoll ein vollſtändiger Kosmopolit, ein Himmelsbürger ſein, heimathlos und ohne Zuſammenhang mit der geſammten Entwicklung ſeines Volkes, wie es ein Mengs, Carſtens oder ſelbſt Thorwaldſen dann auch wirklich wurden, freilich auch um dann, trotz allen Talents den Boden unter den Füßen ſo gründlich zu verlieren, daß ſie heute ſchon ſo gut wie vergeſſen, d. h. nur noch in den Compendien der Kunſtgelehrten vorhanden ſind, wie groß einſt auch die Wirkung wenigſtens des erſteren und noch mehr des letzteren geweſen ſein mag. Komiſcherweiſe gerieth aber nur die bildende Kunſt auf dieſen Abweg, von dem ſchon der erſte genauere Blick auf die Antike, die man doch tale-quale wieder einzuführen meinte, um wie viel mehr, von Homer oder Shakeſpeare gar nicht zu ſprechen, der Blick auf einen Rafael, Coreggio, Lionardo, Michel Angelo oder Tizian, die ſo ganz im nationalen Boden wurzeln, hätte bewahren müſſen. Aber nicht nur die Liebe, auch der Haß macht blind. Konnte es ſelbſt ein Goethe ernſthaft überlegen, ob er nicht Franzoſe werden wolle, — darf man ſich da noch darüber wundern, wenn ein Mengs oder Carſtens dem Vaterland den Rücken drehten, das wenigſtens dem letzteren nur Mißhandlung bot, ihm wie

einem Mozart oder Rauch blos die Livrée des Bedienten aufdrängen wollte. In Frankreich hatte man zu spät begriffen, daß die Aristokratie des Geistes mindestens dasselbe Recht habe als die der Geburt oder des Besitzes, alle drei auf einander angewiesen seien; in Deutschland begriff man es gar nicht und versteht es heute noch nicht recht. Indeß haben die Poeten und Maler sich wahrlich gerächt für die niedrige soziale Stellung, die ihnen das vorige Jahrhundert mit seinen Orgien des Despotismus bot, haben doch gerade sie fast sämmtliche Throne umgestürzt mit der idealen Welt, die man sie der wirklichen entgegenzusetzen, zur bittersten Kritik derselben zu machen zwang! Denn dieser ganzen antikisirenden Richtung liegt weit eher Rousseau und die unermeßliche Wirkung, die er auf die Geister ausgeübt, als Begeisterung für das Griechenthum zu Grunde. Für die deutsche Kunst selber aber war dieser Zustand ein Unglück, das eine gute Zahl ihrer besten Kräfte um den größeren Theil ihrer Wirkung brachte. Denn mit dem idealen Menschenthum ist es einmal nichts, weil der Mensch eben überall das Produkt der lokalen und historischen Bedingungen ist, unter denen er oder die, welche ihn erzeugt, aufgewachsen sind. Selbst die unsterblichen Götter haben alle ihren Heimathschein nicht nur in der Tasche, sondern auch auf dem Gesicht, und während man im Olymp Nektar aus goldenen Schalen schlürft, trinkt man in der Walhalla Bier aus Auerochsenhörnern und trägt Pelze. Darum gelingt es noch viel weniger mit der künstlichen Versenkung in fremde Nationalitäten oder entlegene Zeiten, wenn man sie nicht in's Englische oder Flämische übersetzt wie ein Shakespeare oder Rubens thun, oder die Homerischen Helden in's Deutsche, wie Cornelius that. —

Dem Griechen- oder Römerthum des Carstens, Flaxmann oder David steht überall das Gemachte an die Stirn geschrieben. Vielleicht noch schlimmer war es, wenn man gleichzeitig, nur weil der Zopf die Malerei in die Skulptur übergetragen, im Haß gegen ihn nun umgekehrt die Skulptur in die Malerei übertrug, statt im vertieften Raum sich begebender Handlungen Basreliefs componirte, ja sich überhaupt gar nicht mehr Menschen, sondern nur Bilder vorstellte. Hatte man sich aber erst von der künstlerischen Gestaltung des nationalen Lebens überhaupt losgesagt, so war dazu freilich nur noch ein Schritt.

Nichtsdestoweniger wird es immer Naturen geben von solch angeborner Größe und Hoheit des Geistes, solch ächter Schöpferkraft, daß sie nicht durch die Darstellung der umgebenden Welt, sondern durch die der eigenen Subjektivität, die sie in ihren Werken abspiegeln, denselben ein eigenthümliches Interesse zu geben vermögen, wie das ein Michel Angelo that, der eine neue Welt erschuf, da ihn die alte nicht befriedigte. Indeß ist es nicht schwer nachzuweisen, daß er auch an dieser weder mit geschlossenen Augen vorbeigegangen, noch sich ihren Anforderungen entzogen habe wie unsere expatriirten römischen Deutschen.

Eine solche seltene, in hohem Grade anziehende und für jeden, der sie verstund, erfrischende Natur war nun unzweifelhaft Buonaventura Genelli. Niemand hat sicherlich diesen merkwürdigen Mann näher gekannt, ohne den bedeutendsten Eindruck von ihm erhalten und zeitlebens bewahrt zu haben. Mir wenigstens, der ich Jahrelang das Glück hatte, mit ihm zu verkehren, hat er einen so lebhaften Eindruck hinterlassen, wie wenig andere Künstler, und recht eigentlich den

einer antiken, d. h. einfacheren und großartigeren, mehr auf die ersten und kräftigsten Triebe des Menschen gestellten edlen Organisation, eines stärkeren Naturells, als die weitaus meisten Künstler es besitzen, die doch überhaupt im Ganzen natürlicher zu sein pflegen, als die Mehrzahl der andern Menschen. Dazu in dem Berlin von 1798 zu kommen, wo Genelli am 28. September geboren ward, brauchte es schon ganz besonderer Umstände. Zunächst seine römische Abstammung. Wie man sich noch heute überall überzeugen kann, sind die Italiener bei aller angebornen Schlauheit immer ein natürlicheres, den ersten Trieben mehr gehorchendes Volk gewesen als wir, die durch den Schulmeister bald nicht nur alle Natur, sondern auch den gesunden Menschenverstand ausgetrieben haben werden.

Bekanntlich ward Deutschland im vorigen Jahrhundert von französischen und italienischen Künstlern überschwemmt; als einer der letzteren war Genelli's Großvater nach Berlin gekommen. Auch sein Vater war schon Maler; sein Oheim war der berühmte Architekt Genelli, ein mehr geistig bedeutender als produktiver Mann, wie aus den Berichten aller Zeitgenossen hervorgeht und von dem er selber immer mit der größten Hochachtung sprach. Buonaventura Genelli stammte also aus einer alten Künstlerfamilie und hat selber sicherlich niemals einen andern Gedanken gehabt, als wieder ein solcher zu werden. Während der furchtbaren Periode von 1806—12 auf dem Lande erzogen von seiner Mutter, einer sehr schönen Frau, die er noch im Alter mit zärtlicher Liebe verehrte, während er des früh gestorbenen Vaters selten erwähnte, scheint er dort jene unverwüstliche Gesundheit und Kraft der Seele wie des Leibes ausgebildet zu haben, welche die

ewige Bewunderung Aller blieben, die ihn kennen lernten, Eigenschaften, von denen schon lange, ehe ich den Künstler selber sah, der Ruf zu mir gedrungen war. Vielleicht bildete sich hier auch jener Trieb zur Absonderung aus, der an Genelli, wie Jordan ganz richtig bemerkt, zu allen Zeiten hervortrat.

Es war die Zeit des Cultus der Persönlichkeit und also auch einer oft allerdings nur forcirten Genialität. So scheint denn auch der blühend schöne, geistvolle Knabe frühe eine Beschützerin in der Gräfin Finkenstein, der langjährigen Freundin seines Onkels, gefunden zu haben, wie er denn durch diesen, der in den gewähltesten Kreisen der Residenz verkehrte, speziell mit dem um Rahel Levin sich versammelnden Cirkel bald ebenfalls in Berührung gebracht ward. Einstweilen machte der Jüngling die Schulen durch und besuchte die Akademie, wo er sich besonders durch den geschickten Portraitmaler Bury gefördert fand, dem er dafür auch zeitlebens ein dankbares Gedächtniß bewahrte. Erhalten scheint wenig oder nichts von seinen damaligen Arbeiten zu sein. Die Zeit, in der er diese Anstalt besuchte, war jedenfalls die, wo man am wenigsten auf ihr lernen konnte, Malen wenigstens gewiß nicht, wenn auch vielleicht Zeichnen. So sprach er denn auch keineswegs mit sonderlicher Achtung von dem Institut und der an ihm herrschenden Pedanterie, die freilich mit dem jugendlichen Uebermuth und der Neigung zur Satyre, die Genelli damals und noch lange nachher erfüllten, oft genug in Collision gerathen mochte. Indeß muß er doch früh Proben seines ungewöhnlichen Talents gegeben, oder, was fast noch wahrscheinlicher ist, durch seine auffallend schöne Persönlichkeit Interesse erregt haben;

denn er erhielt schon im zweiundzwanzigsten Jahre, nachdem er seine Dienstzeit als Freiwilliger absolvirt hatte, durch Vermittlung seines Onkels ein Stipendium nach Rom von einer Prinzessin von Preußen, späteren Königin der Niederlande. Mit diesem gieng er im Jahre 1822 nach Italien, wo er zehn Jahre verblieb und welches ihm von da an für alle Zeit seine wahre Heimat wurde. Alle seine Erinnerungen und Ideale hafteten an diesem römischen Aufenthalt, selbst im Tode hat er sich noch in die Gesellschaft der Carstens, Koch und Maler Müller zurückversetzt, als er seine Aufnahme in's Elysium darstellte, in den gemalten Memoiren, die so interessante Aufschlüsse über sein Leben und seine ersten Jugendeindrücke geben. Man kann das nur verstehen, wenn man bedenkt, wie gänzlich vom nationalen Leben losgelöst die Kunst damals in Deutschland war. Daß die Erzeugung des Schönen demselben erst Würde und Reiz geben könne, daß sie jede Art von Production zu adeln habe, davon hatte man nach dreißig Jahren unaufhörlicher Kriege, ewiger Noth jede Ahnung verloren. Der jämmerlichste Utilitarismus, die entsetzlichste Spießbürgerei und jene Schulmeisterpedanterie, zu der wir so sehr neigen, hatten gerade in Berlin ihren Hauptsitz und drängten alle geist- und phantasievollen Menschen unaufhörlich in die direkteste Opposition mit ihrer Umgebung. Das heutige Geschlecht, welches die Kunst doch schon wieder einen ganz andern, wenn auch noch lange nicht den ihr gebührenden Platz im öffentlichen Leben einnehmen sieht, hat keinen Begriff von der bodenlosen Erbärmlichkeit jener Zustände, als man die Bildner des Schönen in Deutschland für höchst überflüssige Sonderlinge ansah und ausstieß.

Dazu kam Genelli zu einer Zeit nach Rom, wo trotz-

dem daß Cornelius und Rauch soeben gegangen waren, doch noch mehr bedeutende Deutsche gleichzeitig sich aufhielten, als es wahrscheinlich je wieder der Fall sein wird. War doch neben den ältesten, Koch, Reinhard, Wagner, Thorwaldsen, Gebrüder Riepenhausen, Maler Müller, die Genelli's Richtung am nächsten standen, noch die ganze Schaar der Nazarener da mit Overbeck an der Spitze, Führich, Veit, Vogel, Heß, dann Schnorr, Fohr, Olivier und andere Romantiker. Darunter nun gab es eine wahre Unzahl von Originalen; und da so ausgeprägte Menschenbilder, wie sie da herumliefen, den Anderen notwendig den Wunsch einflößten, doch auch etwas eigenes zu besitzen, so suchten sich bald alle durch alle möglichen Exzentrizitäten hervorzuthun. Die herrschende Romantik wie die aufgeregte burschikose Stimmung nach den Freiheitskriegen, selbst die Jahn'sche Kraftmeierei trugen dazu bei, eine Sucht nach dem Absonderlichen zu erzeugen, die sich überall kundgab und von der man heute absolut nichts mehr bei den Künstlern findet, weil sie eben bereits wieder in den Gesammtorganismus der Gesellschaft eingefügt sind, dem jene noch ganz fremd gegenüberstanden. So bewohnte z. B. Anderlag, ein Tyroler Maler, im Thurm des Palazzo di Venezia ein Gemach ohne Fenster und lebte vom Fang wilder Tauben, die im Palast zu Tausenden nisteten. Seine Freunde behaupteten, er esse sie roh. Später soll er Jesuit geworden und in Amerika gestorben sein. Moosbrugger u. A. hiengen die großen mit Stroh umflochtenen Weinflaschen, die sie zu leeren pflegten, gleich den Skalpen erlegter Feinde an die Decke, daß ihre Ateliers wie Glashandlungen aussahen, und so hatte jeder wieder seine Extramarotte. Von Koch selber existiren unzählige Anekdoten dieser Art, die sich nur leider meist nicht

mittheilen lassen. Martin Wagner, der Bildhauer, welcher soeben unter unsäglichen Abenteuern die Aegineten aus Griechenland nach Rom gebracht, war ein geistreicher Cyniker und von einer wahrhaft göttlichen Grobheit; Reinhard ein leidenschaftlicher Jäger, den man immer nur mit Gamaschen, die bis über's Knie reichten, sah, und der mehr in den Pontinischen Sümpfen als an der Staffelei lebte.

An einem Ort wie Rom nun, wo man sich gar nicht darum zu kümmern brauchte, was die Welt sagte, und bei Leuten, die wie die Römer an alle möglichen Exzentrizitäten der Fremden gewöhnt waren, endlich in der ewigen Stadt ohnehin in einer Art idealen Existenz, meist von Stipendien lebend, war man auch nicht durch die Bande gefesselt, welche die Notwendigkeit des Verdienens mit sich bringt. Zudem wurde man überall auf Schritt und Tritt durch die herrlichsten Monumente an eine durch ihre Fremdheit und Schönheit mit dem Glanz des Ideals umhüllte Zeit erinnert, vertiefte sich voll heller Begeisterung in die Fülle von Reiz, welche die Natnr wie die damals noch in ganz patriarchalischer Sitte lebende Bevölkerung kaum weniger als die Kunstwerke in den Museen boten. War es nun ein Wunder, wenn man es einander in der Einführung jener vielbewunderten Urzeit zuvor zu thun suchte und wie man zwanzig Jahre später Byron'schen Weltschmerz affektirte, jetzt homerisches Heldenthum trieb oder sich in's goldene Zeitalter versetzte?

Am wenigsten konnte das bei Genelli auffallen, der, strotzend von Kraft, Schönheit und Gesundheit, rothblond mit kurzgelocktem Bart, starkem Nacken, eigensinnig trotziger Stirn, blauen durchdringenden Augen, kurzer fester Nase und

üppig geschürzten Lippen, ohnehin schon aussah wie ein junger Herakles in deutscher Uebersetzung, der überdies aus dem Paradies der Corporale und Büreaukraten gerade in jener Periode entlief, in der man zu tollen Streichen am meisten aufgelegt ist. Diese ersten Jahre in Rom waren eben seine Universitätszeit, nur mit viel schrankenloserer Freiheit, glühenderer Phantasie gewürzt, als man sie in Jena oder Greifswald zur Disposition hat. So erzählte er uns denn noch im Alter unzählige Geschichten von seinem Jugendübermuth, verschwieg auch gar nicht, wie er durch denselben so viele unnöthig abgestoßen, die herrlichsten Gelegenheiten, „Carrière zu machen", mit Hohn abgewiesen habe. Die Empfindung des Gegensatzes seiner eigenen Denkart mit der sonst in Deutschland herrschenden war eben zu stark in ihm. Wer nur mit Homer, Dante und Cervantes umgieng, konnte sich nicht als Professor oder Hofmaler in Berlin oder Potsdam denken, ohne sich zum Lachen aufgelegt, ja sich gereizt zu fühlen, diesen Widerspruch erst recht herauszukehren. So hatte er z. B. eine wahre Passion, den ganzen Sommer in seinem Atelier den Adamiten zu spielen und alle Protestationen der die Nachbarschaft bewohnenden Forestieris halfen nichts, um so mehr, als die Römer selber an allem eher als an Prüderie litten und ihrerseits nicht den geringsten Anstoß an dieser Exzentrizität nahmen. Genelli hatte dazu überdies noch den ganz besonderen Grund, daß er sich durch dies Costüm und den Besitz eines großen Spiegels die nicht geringen Kosten für Modelle auf die Hälfte reduzirte, da sein prächtiger Körper für alle Helden und Götter wie Dämonen ausreichte. Seine Freunde und die Modelle waren ohnehin daran gewöhnt, ihn nicht anders zu sehen, andere

Fremde trauten sich aber selten in die Höhle des als sehr grimmig verschrieenen Löwen. Unglücklicherweise wollte es aber sein Unstern — wie Fama erzählt — daß gerade seine erhabene Gönnerin ihn einst unversehens in diesem Costüm traf, weil er auf ihr Klopfen, einen Freund vermuthend, unbefangen „Herein" geantwortet hatte. Das soll ihm von Feinden, deren er genug in diesen Regionen hatte, als absichtlicher Uebermuth ausgelegt, Pension und Protektion zugleich gekostet haben. In seiner gemalten Selbstbiographie läßt er indeß statt der Königin einen Cardinal entsetzt zurückfahren. Wie er einst, angeregt durch eine Anekdote aus dem Leben Carls XII., eine Wette eingieng, gleich diesem fünf Tage zu hungern und dann noch um ganz Rom zu laufen, ehe er esse, und es auch glücklich durchführte, erzählte er immer mit besonderem Vergnügen. War er wild und toll wie einer, so ward er aber nie roh wie so viele Landsleute; auch in den leidenschaftlichsten Momenten verleugnete sich die ächte Vornehmheit dieser Natur keinen Augenblick. Nichts beweist das besser denn ein Brief, welchen er an seinen Bruder schrieb, als Graf Ingenheim, ein Freund seines Onkels, über seine Exzentrizität beunruhigt nach Berlin berichtet hatte. „Ich bin nicht hergekommen, um die Kunstmode zu studiren — wozu man freilich nicht viel mehr denn acht Tage braucht —, noch um eines dünnen Renommée's wegen. Je mehr ich jene großen Werke kennen lerne, die wahrlich dazu geeignet sind, Einen bedenklich zu machen, je mehr muß ich alles leere, eitle Glänzen verächtlich finden. Wenn ich schon so arm gewesen wäre, hier drei Bilder malen zu können, es wäre ein Zeichen, daß ich Nichts an dem zu sehen vermag, was hier zu sehen ist, — und mein

ganzes Hierſein wäre nur das Spiel „Pfählchen verwechſeln“ im größeren Stil. Ich werde mich in meinem einmal vorgezeichneten Weg nicht irre machen laſſen, denn ich bin taub für allen dummen Ruhm, der angenommen mich vielleicht je treffen könnte, und ſollte ſelbſt jene Königin, wenn ſie ſich durch falſche, klein lautende Berichte über mich betrogen fühlen wird, ihre mich bis jetzt haltende Hand zurückziehen, — immerhin mein guter Leichnam wird's ertragen, die nicht kranke, nur mit künſtleriſchen Betrachtungen erfüllte Seele mit freudigem Bewußtſein auch allenfalls hinter einem Pflug zu ſchleppen! — Glaube aber nicht, ich ſei wirklich faul, wenn ich nicht gleich etwas auf die Berliner Ausſtellung ſchicke, denn alle diejenigen, die in jetziger Zeit noch etwas Bedeutendes machen, haben anfangs ebenfalls faulenzen müſſen — als da ſind die Gebrüder Riepenhauſen und der Bildhauer Stolz Thorwaldſen, der, was freilich etwas zu lang iſt, 6 Jahre lang nur umhergetrödelt iſt. Man denke zu Hauſe, was man will, ich thue hier, was ich will, d. h. was ſich mit meinem Gewiſſen verträgt. Mein einziger Richter bleibt unſer theurer Onkel.“

Die Denkart, welche er hier äußert, hat er ſein Leben lang unverbrüchlich feſtgehalten. Vergingen ſo mehrere Jahre anſcheinend ziemlich müßig, ſo waren ſie doch in Wahrheit voll innerer Arbeit, was ſich zeigte, ſobald er das erſte Bild an die Oeffentlichkeit brachte. Es iſt durchaus anders als Alles, was um ihn herum in dieſer Richtung entſtand. Er knüpfte wieder direkt an den beinahe vergeſſenen Carſtens an und ſuchte ſich deſſen Formanſchauung durchaus anzueignen. Ich glaube, die unbeſtreitbare, oft zum Verwechſeln große Aehnlichkeit rührt zum Theil auch daher, daß er aus denſelben Quellen ſchöpfte,

wie dieser, d. h. bei der Antike und Michel Angelo, Rafael und Giulio Romano. Dem fügt er aber einen Cultus der eigenen schönen Persönlichkeit hinzu, wie er in dieser Art kaum je wieder vorgekommen ist in der Kunstgeschichte, selbst nicht bei Rembrandt. Wir sehen Genelli selber fast auf jedem Bild, bald als Herakles, bald als Jupiter oder selbst als Dämon. Merkwürdig und bedauernswerth ist, daß sich auch kaum irgend eine andere Fortentwicklung bei ihm zeigt als in der Erweiterung des Stoffkreises. Dieser römische Aufenthalt sah fast alles entstehen, was er an bedeutenden Einzelcompositionen nur je geliefert. Weiter fällt uns aber auf, daß Genelli dem Leben, der unmittelbaren Betrachtung der Natur verhältnißmäßig weniger als der anderer Kunstwerke verdankt, er gibt selten Kunst aus erster Hand und daher konnte sie auch niemals eigentlich lebendig werden, fortzeugend wirken.

Damit hängt zusammen, daß seine Menschen fast alle posiren, kein Moderner hat der schönen Linie solch ungeheure Opfer gebracht. Natürlich folgt daraus, daß sie selten so recht bei dem sind, was sie gerade thun, er ist darum auch nicht entfernt so dramatisch als Cornelius oder selbst Kaulbach, seine Götter und Helden genießen sich alle selber oder lassen sich sehen. Durch die sorgfältige Austilgung alles Individuellen, die ihm eigen, entsteht überdieß eine ermüdende Monotonie in den Köpfen, wir bleiben da ewig auf ein halb Dutzend Masken beschränkt, die beständig wiederkehren. Ohne Zweifel trug dazu Genelli's Armuth sehr viel bei, denn da dieser unbeugsame Charakter sich durch sein schroffes Wesen bald alle Hülfsquellen abgeschnitten, so besaß er auch nicht mehr die Mittel um sich Modelle zu halten, und konnte die

Natur nur noch an sich oder im Fluge studiren. Dies verschuldet wohl auch die Mangelhaftigkeit seiner artistischen Bildung; gleich Carstens vermochte er nicht mehr, als in ziemlich kleinem Maßstabe schwach modellirte und colorirte Zeichnungen auszuführen, sowie er ein größeres Format annimmt, wird er leicht leer, versteht die Formen nicht mehr auszufüllen. Nach der Natur gemalt hat Genelli offenbar selten oder gar nie, es noch weniger gelernt als seine deutschen Zeitgenossen. Und das, obwohl er einen viel feineren und richtigeren Geschmack im Colorit hatte, als die Mehrzahl derselben, wie man aus seinen Oelbildern bei Schack sieht, auch wo dieselben nicht von Rahl oder Berdellé übergangen wurden.

Gibt man aber einmal diese Grenzen zu — und auch der Größte hat ja die seinigen —, so muß man sagen, daß uns aus seinen Werken eine Fülle, wenn auch der Masse der Nation völlig unzugänglichen Reizes entgegenquillt, vor allem eine einfache Schönheit der Anschauung menschlicher Gestalten wie Verhältnisse, die uns mit der größten Achtung für den erfüllt, der so empfand.

Dies zeigte sich jetzt gleich bei einer seiner früheſten und schönsten Compositionen, die ihm freilich erst nach mehr als einem Menschenalter auszuführen vergönnt ward.

Es ist ein Cyklus von Bildern zur Verzierung eines Speisesaals gedacht und schließt sich in Anordnung und Styl an die Farnesina an. Nur hat die für eine ganze Wand bestimmte monumentale Composition jetzt auf eine Leinwand von mäßiger Größe zusammengedrängt und statt in Fresko in Oel gemalt werden müssen. In der Mitte sehen wir als Hauptbild Herkules Musagetes, der vor ihm sitzenden Omphale

seine eigenen Thaten singend, während über ihm Phantasus ihn begeistert. Er sitzt unter einer Laube, deren Dach von den vier Jahreszeiten als Karyatiden getragen wird; der Königin fächelt Zephyr mit seinen Schwingen Kühlung zu, Pan, ein Satyr und Amor umgeben sie. Aus dem hinter der Laube stehenden Baum, um den sich ein Weinstock schlingt, hat sich die Bewohnerin hervorgemacht, neben der Lauschenden ist Komus in den Zweigen. Auf der andern Seite der Laube, Omphale, gegenüber, sitzt Bacchus, umgeben von Amorinen, Bacchantinnen und einer Centaurin, alle angeblich dem Gesange zuhörend, in Wirklichkeit aber sich in schönen Stellungen bewundern lassend.

Wenn von Rafael und Lionardo's Zeiten bis auf die unsrigen die Maler so oft das Motiv benützen, daß Einer etwas vorträgt und die Andern ihm zuhören, so hat das seinen guten Grund, weil nirgend sich die Gemüthsart der Menschen leichter darstellen läßt, als durch die Schilderung wie sie Gehörtes aufnehmen. Man braucht nur Lionardo's Abendmahl, Rafael's Predigt Pauli in Athen sich in's Gedächtniß zu rufen, um zu sehen, wie eminent malerisch gerade dieses Motiv ist. Die Einmischung allegorischer Figuren, wie sie Genelli hier und noch sehr oft beliebt, hat bei allem unbestreitbaren malerischen Gewinn, den sie in den meisten Fällen mit sich bringt, doch den sehr schweren Nachtheil, daß sie nur gar zu leicht zu einer conventionellen Mimik verführt, die sich dann auch auf die andern Personen überträgt. „Man thut eben nur so", wenn man eine Waage oder ein Füllhorn in der Hand hat und Gerechtigkeit oder Glück spielt. Das „nur so thun" hat aber immer etwas Erkältendes, eben deshalb sind auch die Bilder Genelli's,

wo er keine personifizirten Begriffe einmischt, im Ganzen weit wahrer von Ausdruck.

Ueber dem Hauptbilde nun sehen wir oben einen Kreis kleinerer Darstellungen aus der Mythe des Ganymed, darunter in Lünetten Eros in verschiedenen schalkhaften Situationen, zur Seite grau in grau gemalte Vignetten, Omphale und einen von Pan überraschten Hermaphroditen, unter dem Hauptbilde endlich als Predellen, ebenfalls grau in grau, die Vermählung des Bacchus und der Ariadne in langer friesartiger Composition voll prächtig sinnvoll übermüthig spielender Grazie. Also Alles, wie es sich in einen Speisesaal ziemte, Darstellungen, die ein schönes Sinnenleben, Genuß und Freude verherrlichen und einen festlich heitern Eindruck machen.

Als Composition zählen diese Bilder unbedingt zu dem Schönsten, was der Meister überhaupt gemacht hat. Es ist eine edle und großartige Einfachheit in den dargestellten Vorgängen, wie der Formanschauung, die sich, was Gebärdensprache und Bildung der Körper betrifft, ganz neben die herrlichen Fresken der Farnesina stellt, freilich mit Ausnahme der Köpfe, die bei Rafael individuell und ausdrucksvoll sind, während sie bei Genelli eine allzu einförmige Wiederholung desselben Motivs zeigen und durch ihr larvenhaftes Aussehen sehr unliebsam an die Aegineten erinnern, die mit gleich lächelndem Ausdruck einen todtstechen oder umarmen. Wenn trotzdem die Aegineten zu den besten Werken des Alterthums gehören, so dürfen wir ohne Frage den gleichen Rang auch für Genelli's Figuren in unserer Zeit beanspruchen, da seine Menschen kaum minder vollkommen, in der Mannigfaltigkeit der Motive und dargestellten Seelenbewegungen aber viel

reicher sind. Es ist überall ein merkwürdig freies, antik einfaches und ursprüngliches, fast elementarisch zu nennendes Wesen, das uns aus dieser ganzen Anschauung, aus der Welt, die der Künstler uns aufschließt, entgegentritt. Genelli ist mehr Grieche geworden, als irgend ein Deutscher, Carstens ausgenommen; dafür ist er aber freilich auch nur für diejenigen verständlich und genießbar, die griechisch gelernt haben.

In einem einzigen Zuge ist Genelli modern und sehr zu seinem Nachtheil gegen die Griechen: er hat durchaus keine Naivetät; sein Griechenthum ist bewußt. Man läßt sich aber das Fremde, wenn es naiv ist, viel eher gefallen, als gewollt herausgekehrte Fremdartigkeit. Cornelius ging in seiner Behandlung ähnlicher Stoffe gerade den umgekehrten Weg. Er übersetzte das Griechische in das gute Deutsch des Dr. Luther, markig, nervig, großartig und ein wenig grobknochig, jedenfalls aber für uns viel verständlicher, die wir unsern Sitten zufolge die Art eines Menschen mehr aus seinem Gesichtsausdruck als aus seinen Körperformen und Bewegungen herauszulesen gewöhnt sind.

Man wendet vielleicht ein, daß, wenn wir Genelli's antike Anschauung nur als Ausnahme gelten ließen, nach unserer Ansicht Rafael seine Galathea, Tizian seine Venusbilder auch kaum hätte malen dürfen, und daß diese herrlichen Werke doch zum Entzücken der Welt seit Jahrhunderten leben. Man sehe sie aber nur etwas genauer an und man wird finden, daß Galathea im reinsten Italienisch des Cinquecento auferzogen wurde. Die Göttin trägt durchaus die lieblichen Züge der Fornarina, hat römisches Portamento in jeder Bewegung, nur erhöht und verklärt, — so gut

als Holbeins Madonna deutsches. Wenn ich mein Liebchen im Bilde zur Göttin erhebe und verkläre, ohne ihr die geliebten Züge zu rauben, so ist das ächt künstlerisch und ewiggültig; wenn aber selbst die Juno Ludovisi bei uns sich einzubürgern versuchte, sie bliebe immer eine fremde Person. Das aber ist das ewig Unvergängliche an Rafael und den Venezianern, daß sie durchaus naiv sind, daß sie das Göttliche und Schöne überall im Nächstliegenden, unmittelbar sie Umgebenden sehen, daß ihnen die Geliebte als Venus erscheint, die Madonna Gewänder bekannter Frauen trägt, kurz, daß ihnen die Wirklichkeit lieb ist, der unsere modernen Klassizisten so bewußt den Rücken kehren. Wir bestreiten darum ihre Vorzüge nicht, sondern freuen uns derselben, wo sie so unverkennbar, wie bei Genelli, uns entgegentreten. Man zieht ja auch Orangen bei uns im Treibhaus und weiß solche Früchte, selbst wenn sie aus fremden Ländern kommen, recht wohl zu genießen. Aber sollten wir etwa deßhalb unsere Apfelbäume umhauen und Orangen an ihre Stelle setzen?

Zu seinen schönsten Einzelcompositionen gehört dann der den jonischen Landsleuten seine Gesänge vortragende Homer und der auf einem Brunnen sitzende, seine Fabeln den Mitsklaven vortragende Aesop. Beides sehr figurenreiche Compositionen, die eine voll Würde und die andere voll schalkhafter Anmuth, die besonders eine Formenfülle zeigen, welcher man bei den später in Deutschland entstandenen selten mehr in diesem Maße begegnet. Hier sind auch eine Menge ebenso wahr als graziös empfundener Figuren; speziell der bucklige Aesop mit seiner sarkastischen Miene ist ganz vortrefflich gelungen.

Aus dieſer Zeit ſtammt dann auch noch die Compoſition von drei weiteren, ein Menſchenalter ſpäter für Schack in Oel ausgeführten großen Bildern, zunächſt der Raub der Europa. Hier iſt beſonders der dem Bruder die Fluth ebnende Neptun mit ſeinem ganzen Gefolge von Tritonen und Nereiden, die ſich in höchſtem Jubel auf Seepferden, Löwen, Delphinen und allem möglichen Gethier herumtummeln, mit köſtlicher Erfindung dieſes wilden Getümmels gegeben. Nicht minder auch die vorausziehenden Muſen und der von Amorinen an den Hörnern geführte, in voller Liebestollheit einherſtürzende göttliche Stier ſelber. Minder entführenswerth ſcheint die Prinzeſſin und am wenigſten befriedigen die, man weiß nicht recht, ob neidiſchen oder betrübten Gefährtinnen. Der ganze übermüthige Humor im Bilde iſt aber prächtig geeignet, uns die Allmacht der Liebe, ihr nach allen Seiten hin ſchöpferiſches Weſen zu verſinnlichen, zu zeigen, wie ſie die große Herrſcherin ſei, um die ſich zuletzt die ganze Welt, vom König bis zum Stier drehe und der die Götter nicht minder huldigen als die Muſen dienen.

Etwa gleichzeitig entſtand der Kampf des Lycurgos mit dem Bacchus und den Bacchantinnen. Auf ſeinem Streitwagen, die gegneriſche Schaar vor ſich her treibend, ſehen wir den König der Thrakier, Bacchus ſelbſt aber auf einem Centauren in die Fluth ſprengend, aus welcher Thetis mit den Nereiden auftaucht, ihn zu empfangen. Die Muſen, welche den hier als Bringer der Cultur gedachten Bacchus begleiteten, entfliehen durch die Lüfte, während im Vordergrunde das wildeſte Kampfgewühl tobt, in dem die Bacchantinnen ſich mit den Barbaren herumſchlagen und dabei eine

Menge der ſchönſten Gruppen bilden, ohne daß doch ein eigentlich packendes, dramatiſches Leben entſtünde, da Herren und Damen ſehr ſichtlich nur ſymboliſch aufeinander losſtechen und es keinem Theil ſo recht grimmiger Ernſt iſt.

Nicht weniger gelungen erſcheint die zu einem Deckengemälde beſtimmte Compoſition des Bacchus, der mit den Muſen dem Tanz Silens mit Amor unter den Paukenſchlägen des ſie umſchwebenden Komus zuſieht. Hier ſind die Figuren herrlich großartig erfunden, vorab Dionyſos ſelber, dem Genelli in allen Geſtalten mit köſtlicher Friſche zu huldigen liebte, ihn recht eigentlich zu ſeinem Tröſter und Lieblingsgotte gemacht hatte.

Solcher die griechiſche Mythenwelt behandelnden Compoſitionen hat Genelli in jenen zehn römiſchen Jahren unendlich viele gemacht, oft von wunderbar ſchöner Erfindung, ſo beſonders noch Sappho, die ihre Geſänge den Gefährtinnen vorträgt, Apoll mit der Leyer die Hirten bezaubernd ꝛc. ꝛc. Zu den beſten und ſpäteſten gehört die Entführung des Syſiphos vom Gaſtmahl weg durch den Todesgott, wo dann das Erſchrecken der Gäſte ebenſo lebhaft als mannigfaltig, fein und würdevoll ausgeſprochen erſcheint.

Nebſt den griechiſchen Stoffen beſchäftigte ihn damals auch bisweilen die Bibel; ſo entſtand die Viſion des Ezechiel und Abraham, dem die Engel die Geburt des Iſaak verkünden, endlich die beſte derſelben, Samſon und Delila, lebendiger und dramatiſcher als die andern. Indeß haben dieſe Compoſitionen unter ſehr ſichtbarer Einwirkung Michel Angelo's und ſeiner Behandlung dieſer Stoffe doch kein volles Leben erlangt, ſo wenig man denſelben jene Großartigkeit abſprechen kann, die einmal allem anhaftet, was Genelli je

gemacht hat. — Hat er außer dem Homer und der Bibel noch den Don Quixote und den Dante als seine Hauptlektüre bezeichnet, so gaben sie ihm damals wenigstens keinen Stoff zu bedeutenderen Arbeiten.

Um diese Zeit, 1829, kamen auch Preller, dann Rahl und Brugger nach Rom, die ihm gesinnungsverwandt großen Einfluß von ihm erfuhren. Er hatte sich allmählich trotz seiner Exzentrizität, die so viele Genossen zurückstieß, zu hohem Ruf aufgeschwungen und man traute ihm die Fähigkeit zu, sich den größten Aufgaben gewachsen zu erweisen, als der wegen seiner leidenschaftlichen Kunstliebe bekannte Dr. Härtel aus Leipzig, dessen ich schon bei Preller gedacht, Rom besuchte. Ganz erfüllt von der Bewunderung dieses Talents, gerieth er auf den Wunsch, Genelli Gelegenheit zu einer größeren monumentalen Arbeit zu geben und schlug ihm dazu vor, den Speisesaal seines in Leipzig neu zu erbauenden Hauses mit Fresken zu verzieren. Er hatte Darstellungen zur Odyssee gewünscht, Genelli sah aber darin einen Anlaß, jene ersterwähnten Compositionen, die man wohl als das Genialste bezeichnen kann, was sein römischer Aufenthalt gezeitigt, endlich zur Ausführung zu bringen und zugleich als Deckenbild den Bacchus unter den Musen zu geben. Man muß sagen, daß er Recht hatte und sie, entsprecheud ausgeführt, kaum ihres Gleichen in der deutschen Kunst gefunden hätten.

So betrat er denn im Jahre 1832 wieder den vaterländischen Boden, dem er gänzlich fremd geworden war und auf dem er sich auch nie mehr anders denn als einen Fremdling gefühlt hat, — obwohl er viel zu gesund an Leib und Seele war, um nicht ein sehr guter Patriot und durch-

aus protestantischer Preuße zu sein. Aber nur nicht an der Staffelei, da gab es für ihn kein Vaterland, als die ewige Heimat der Poesie und Schönheit. Dies in dem ziemlich prosaischen Leipzig wohl doppelt starke Gefühl und die Abwesenheit aller künstlerischen Mittel an Modellen u. dergl. mag es wohl verschuldet haben, daß er, der sich sonderbarer Weise die Cartonzeichnungen nicht vorher in Rom gemacht, dort offenbar niemals Proben mit der für den Unerfahrnen so schwierigen Freskomalerei angestellt hatte, nun nicht fortkam mit der neuen Technik. Denn wenn man nicht vorher schon viel gemalt hat, ist das Fresko sicherlich nicht das bequemste Mittel, um es zu lernen. Am allerwenigsten in einer Zeit, wo es eigentlich Niemand konnte. Es ging denn auch nicht, wie ich, der ein paar Jahre später die angefangenen Bilder in den Lunetten noch sah, mich leicht überzeugen konnte. Darob verlor Genelli die Lust, ließ alles hängen, der Besteller ward natürlich auch erst ungeduldig, dann ärgerlich, und so entstund nach ein paar in der widerwärtigsten Weise hingebrachten Jahren ein Prozeß, in dem Genelli weder Recht erhielt, noch in der That auch Recht hatte.

Er bekam jetzt die Folgen seiner Fehler, vorab seiner unvollständigen künstlerischen Bildung überhaupt lang und fürchterlich zu büßen, ertrug sie aber mit einem so wahrhaft heroischen Gleichmuthe, wie mir nie wieder etwas Aehnliches vorgekommen ist, und der allein schon mit Bewunderung für ihn erfüllen müßte. Hatte er sich doch in Leipzig vermählt mit einer sehr schönen aber mittellosen Frau, die mit wunderbarer Treue und Aufopferung all seine Armuth mitgetragen, ihn in den schlimmsten Zeiten — nicht wiederaufgerichtet, denn das brauchte er nicht, — aber doch gestärkt

hat, wo andere ihn vielleicht heruntergestimmt hätten, und an der er daher auch mit großer Liebe zeitlebens gehangen ist.

Zunächst blieb er noch einige Jahre in Leipzig, wo der erwachende Kunstsinn reicher Kaufleute ihm wenigstens einige, wenn auch nur dürftige Hülfsquellen eröffnete. Mit Berlin wieder in Verbindung zu kommen, hat er niemals ernsthafte Versuche gemacht, obwohl er der Anknüpfungen genug hatte. Vielleicht weil Andere es, freilich vergeblich, für ihn thaten, selbst Radowitz. — Aber er war mit der Akademie dort so gründlich überworfen, schon von Rom her, daß damals wenigstens an nichts zu denken war. Darum zog er 1836 nach München, wohl in der Hoffnung, durch die Fürsprache des Cornelius und Rottmann, die ihn beide von Rom her kannten und ehrten, an den dortigen monumentalen Aufgaben betheiligt zu werden. Diese Hoffnung erfüllte sich wiederum nicht, König Ludwig hatte ein entschiedenes Vorurtheil gegen den stolzen, unbeugsamen Mann, was ihn aber nicht hinderte, ihn wenigstens in den letzten Jahren öfters zu besuchen und sich seiner Arbeiten zu freuen. In München gab man als die Ursache dieser Abneigung an, daß ihm Genelli gleich das erstemal, da er ihm vorgestellt ward und er ihn gefragt, an was er jetzt arbeite, geantwortet habe: „an dem Leben eines Wüstlings", was sich in der That so verhielt, durch die kurze und bestimmte Art aber, wie es Genelli vorbrachte, den König frappirt und verletzt habe. Weit wahrscheinlicher ist, daß man denselben unter dem ja großentheils begründeten Vorgeben, daß er „nicht malen" könne, gegen ihn eingenommen.

Daß er aber das Nackte mit größerer Meisterschaft und

mehr im Geiſte der großen Cinquecentiſten behandelte als irgend ein Zeitgenoſſe, ſelbſt Cornelius nicht ausgenommen, und bei nur einiger Uebung jedenfalls nicht ſchlechter, wahrſcheinlich ſogar beſſer gemalt haben würde als alle andern Münchener, da er wenigſtens einen feinen klaſſiſchen Geſchmack hatte, davon ſprach man wahrſcheinlich nicht.

Aus dieſer frühen Münchener Zeit ſtammt ebenfalls jenes Werk, durch deſſen Publikation er in Deutſchland zuerſt die Aufmerkſamkeit weiterer Kreiſe auf ſich zog und auch vollſtändig verdiente: „das Leben einer Hexe“. Der Cyklus zeigt uns in zehn Blättern den Raub eines Mädchens durch eine Hexe, die es zur Gemeinheit und Sünde erzieht, der es dann auch bald verfällt, d. h. durch einen jungen Teufel verführt, aber durch eine folgende ächte Liebe auch wieder gerettet wird; da ſie durch den Tod des Geliebten, dem ſie durch ihre Künſte Schätze gewinnen wollte, ihn aber den dunkeln Mächten verfallen ſehen muß, zur Beſinnung kommt und durch Opferung des eigenen Lebens ihr beſſeres Selbſt bewahrt. Hier macht die Größe und Fülle der Formengebung und das ganz eigenthümlich dämoniſche Weſen des Ganzen einen überaus bedeutenden Eindruck und es paßt durchaus zu der Seltſamkeit der Motive, daß ſich Genelli um den Ausdruck des wirklichen Lebens wenig kümmert, ſo daß ſeine Figuren nur zu oft durch eine unſichtbare Gewalt traumartig getrieben, nicht durch ſich ſelbſt beſtimmt erſcheinen.

Auch der Pendant zu dieſem weiblichen Fauſt, der 1840 entſtandene, ſchon erwähnte große Cyklus „das Leben eines Wüſtlings“ gehört zu ſeinen bedeutendſten Schöpfungen. Als Motto trägt das Titelblatt die Bibelſtelle: „Wenn die

Luft empfangen hat, gebiert sie die Sünde, die Sünde aber, wenn sie vollendet ist, gebieret den Tod." — Das wird nun mit erschütternder Kraft gezeigt, obwohl die Moral ganz und gar nicht die Hauptabsicht des Künstlers ist. Diese besteht vielmehr darin, uns ein wunderbar reiches Stück Leben voll überschäumender Kraft vorzuführen. So zeigt er denn in seinen achtzehn, erst vom Prinzen Albert in London erworbenen, dann für Heinrich Brockhaus 1850 mit Aenderungen wiederholten und von diesem 1856 in herrlichen Lithographieen von Koch publizirten Blättern das ihm in so hohem Grade eigene dämonische Wesen zugleich mit der Abstraktion von jeder bestimmten Zeit. Nach dieser Seite hin schließt er sich hier ganz an Michel Angelo an und behandelt Costüme wie dieser, der ja auch Moses und Savonarola ziemlich gleich ausstattet. Bei Genelli kömmt dazu, daß seine Stärke ausschließlich im Nackten liegt, sagte er doch selbst, „daß die Lumpen ihn geniren", wie man denn auch selten glückliche Gewänder bei ihm trifft. Ebenso verachtet er aber auch jeden malerischen Reiz stofflicher Contraste, was sicherlich weder Michel Angelo noch Rafael einfiel, und wird dadurch bei aller stolzen Größe leicht monoton. Trotzdem sind aber hier im „Wüstling" eine Reihe prachtvoll erfundener Blätter, unter denen besonders ein großes Bacchanal ein Meisterstück erster Klasse, in welchem Rahl die Rolle eines Schlemmers zufällt, wie er selber einmal die des Satans übernommen. Bleibt anderes schwer genießbar, so erstaunt man um so mehr über die Schönheit mancher Partien und die immer entschieden auf den Kern der Sache losgehende Gesinnung. So bei einer Entführung, dann bei einer wahrhaft entsetzlichen Begegnung des Wüstlings mit dem Leichen-

zug seiner Gemahlin, dem Disput zwischen einem Mönch und Philosophen und endlich der Gefangennehmung des Helden, einem prächtig dramatischen Blatt.

Um diese Zeit lernte ich den Meister, von dem ich schon so viel gehört, endlich persönlich kennen. Obwohl ich, eben aus der französischen Schule kommend, seinen Leistungen bei weitem nicht genug Verständniß entgegenbrachte, so zog mich doch die ebenso eigenartige als hochsinnige, eine überaus seltene Verbindung kraftvoller Natürlichkeit mit tiefer Bildung darstellende Persönlichkeit um so mehr an. Eine kleine Gemeinde von passionirten Verehrern hatte sich damals schon um ihn gebildet, der ich fortan wenigstens als Hospitant angehörte, so lange ich in München blieb. Gleich der erste Spaziergang, den wir in Gesellschaft mehrerer Andern machten, sollte mich seine Art zu empfinden, sehr drastisch kennen lehren. Wir sprachen, um uns zu erfrischen, in einem einsamen Wirthshaus ein, wo er uns in bester Stimmung italienische Erinnerungen auftischte. Einige Studenten waren inzwischen eingetreten und amusirten sich höchst rücksichtslos damit, daß sie beständig zwei Hunde auf einander hetzten und sich an dem ohrenzerreißenden Geheul derselben erlustigten. Nachdem wir auf gelassene Art unser Mißfallen bemerkbar gemacht, ohne daß sich die rohen Bursche daran kehrten, wurde ihm, der das Hundegebell speziell nicht leiden konnte, allmälig die Sache zu viel und er fuhr auf einmal wie ein Löwe auf, um sich das zornglühend, wenn auch immer mit gemessenen Worten zu verbitten. Die Studenten sprangen nun auch auf und es entstand ein Wortwechsel, in welchem ihm einer sagte, er werde doch nicht glauben, daß sie sich vor ihm fürchteten. „Sie sollen sich auch gar nicht

fürchten, wenn Sie es thäten, so würde ich Sie verachten", war die Antwort mitten im Zorn, treffend genug, um die Störer rasch zur Ruhe zu bringen, da die natürliche Hoheit des Mannes sich auch dem Rohesten bald fühlbar machte.

Genelli wohnte damals in einem ziemlich abgelegenen, am Stadtgraben in der Nähe des Sendlingerthors gelegenen Hause in einer so ärmlichen Wohnung, daß nur der Zauber seines Talents diese niedern und finstern Räume erhellen konnte. Vor sich die Bäume des Grabens, hinter ihnen die alten Stadtmauern und ein paar Kirchthürme war der einsame Ort, fern von allem Geräusch, doch sehr geeignet, sich in alte Zeiten zu versenken und den weiten Raum mit fremdartigen Gestalten zu bevölkern. Ein großer tannener Tisch war sein ganzer Apparat, die weißen Wände leer; das öde, in so grenzenlosem Gegensatz zu den heutigen mit allem Luxus ausgestatteten Ateliers stehende Gemach erinnerte ganz auffallend an Goethe's Arbeitszimmer. Es harmonirte indeß ganz und gar mit dem, was darin entstand, denn gerade die malerischen Contraste, der Reichthum von kleinen Reizen, das Colorit nicht nur, sondern auch die Spiele des Lichts sind ja das, worauf man bei Genelli's Kunst gänzlich verzichten muß. Bei aller ächten Größe wird sie doch in jedem Sinne durch das Nackte charakterisirt, so daß einem gar kein Widerspruch auffiel, wenn er seine Mappen öffnete und die weißen Blätter auf den Tisch legte, während der Reichthum moderner Ateliers die Armuth dessen, was auf der Staffelei steht, oft nur um so auffallender erscheinen läßt. Besonders wenn ab und zu eines der drei Kinder hereinguckte, Rosenknospen, die einem fast zu blühend für diese düstere Um-

gebung erſchienen. Ward doch beſonders die älteſte Tochter ſpäter ein wahrhaft zauberiſch ſchönes Geſchöpf. Auch als ich nach zehn Jahren wieder nach München kam, hatte ſich nichts bei Genelli's verändert, als daß er etwas grauer, die zweite Tochter an die Stelle der erſten getreten und der Sohn ein ſchöner, hoffnungsvoller Jüngling geworden war.

Er hatte inzwiſchen meiſt nur Noth und Armuth erlebt, ohne an Friſche etwas eingebüßt zu haben, im Gegentheil, da es ihm jetzt doch etwas beſſer ging, ſo war er eher heiterer und wir haben viel fröhliche Stunden zuſammen verlebt, ſowohl auf gemeinſamen Spaziergängen, wo er der Unermüdlichſte von uns allen war, als bei abendlichen Zuſammenkünften in einem Weinhauſe, wo außer Gisbert Flüggen, dem Bildhauer Brugger, beſonders Paul Heyſe ſelten fehlte, auch Emmanuel Geibel und Julius Groſſe häufig kamen. Heyſe hat dieſe durch Genelli's unvergleichliche Laune gewürzten Zuſammenkünfte, die ihn immer zum Mittelpunkt der Geſellſchaft machte, in einer köſtlichen Erzählung verewigt, in welcher er des alten Heroen Bild meiſterhaft zeichnet. Und das, obwohl man ſich ſicherlich keinen größeren Contraſt denken konnte als den zwiſchen dieſen beiden Berlinern, von denen der eine ſo ganz alter Heide und der andere ſo durchaus modern elegantes Weltkind war, das man in kein anderes, als das neunzehnte Jahrhundert verlegen konnte, wo ſelbſt das Kind im Mutterleibe philoſophirt, während man Genelli für einen Zeitgenoſſen des Ariſtophanes zu halten verſucht war, ohne daß die zwei Jahrtauſende, die zwiſchen ihnen lagen, der Harmonie viel geſchadet hätten.

Wie viel näher ihn Homer als moderne Nervenzustände angingen, das hatte er nur eben durch seine Umrisse zu demselben bewiesen, die, wenn auch großentheils auf Italien zurückweisend, doch erst vor einigen Jahren herausgekommen waren und wirklich das Aeußerste von Einfachheit darstellen, gleich Flaxmann direkt an die griechische Vasenmalerei anknüpfen. Es sind aber eine Anzahl Szenen von unvergänglicher Schönheit darunter, besonders hat er die herrliche Penelopeia mit unnachahmlicher Grazie geschildert. Von einer ganz andern Seite lernen wir ihn in den 1846—52 in sechs Heften erschienenen Zeichnungen zu Dante kennen. Von einer weniger vortheilhaften, wenn sie auch in Bezug auf Bravour in der Behandlung nackter Körper gewiß oft das Unglaubliche in Kühnheit und Originalität leisten, im Ganzen ist aber das Mittelalter doch so wenig für ihn geeignet als die romantische Kunst überhaupt. Helldunkel, Mysterium, Stimmung gibt es eigentlich nicht für ihn, darin ist er ganz und gar Grieche, wenn auch in viel weniger naiver Art als Preller. Diese Compositionen sind überdieß selten so gründlich durchgearbeitet, als die der griechischen Mythologie angehörigen. Zu den von mir schon erwähnten Bildern letzterer Art gehören noch eine Centaurenfamilie von besonderer Schönheit, wo der Alte dem an der Mutterbrust liegenden Kleinen ein Löwenjunges vorhält, vor dem es sich fürchtet; Zeus, der den Herkules an der schlafenden Juno Brust legt, Amor von Schwänen gezogen und die Leier spielend, Prometheus dem schlafenden Jupiter das Feuer stehlend, Harmonia mit Amor und Psyche u. s. w., die oft bezaubernd gedacht sind und besonders meist ganz reizende Silhouetten haben. Ebenso zeichnet er Thiere,

Panther, Löwen und Schwäne, besonders aber Centauren vortrefflich, stylvoll und groß.

Die Gegenwart verstand er blos in satyrischer Behandlung, wie er denn in Rom, aber auch später eine Unzahl meist höchst witziger Carrikaturen gemacht hat, von denen nur zu bedauern ist, daß sie meist allzu drastisch, so wenig zu publiziren sind, als seine meisterhaften erotischen Szenen, in denen er mit Giulio Romano hätte wetteifern können. Es ist ewig schade, daß vieles von diesen beiden Gattungen für immer verloren scheint.

Was von allen früheren Compositionen, gilt zumal auch von dem Cyklus seiner gemalten Selbstbiographie. Auch hier hatte er sich sofort in eine ganz ideale Sphäre eingesponnen, vom Benehmen wirklicher Menschen, von jenen naiven unmittelbar der Natur abgelauschten Zügen, wie sie Rafael trotz aller rythmischen Durchbildung der Linie und Composition doch in so bezaubernder Fülle bringt — man denke nur an seine thaufrischen Engelsknaben auf der Sisto —, ist hier nicht die leiseste Spur. Man hat nie den mindesten Verdacht, daß außer Genelli selber irgend Jemand von den mit ihm in Verbindung gewesenen jemals auch nur entfernt so ausgesehen oder sich so benommen haben könnte. Selbst bei einer Kneipszene in Rom, wo er sich mit Rahl, Brugger u. A. zusammen darstellt und der alte Koch den Saltarello tanzt, ist alles unmittelbar an die Natur Erinnernde so völlig ausgetilgt, daß die Einmischung allegorischer Figuren allerdings gar nicht mehr auffällt. Natürlich wird aber dadurch trotz eines großen Szenenwechsels die Monotonie doch unvermeidlich; da man z. B., wenn man ein Genellisches Frauenzimmer gesehen, sie auch nahezu alle mit

einander kennen gelernt hat, indem er fast nur Altersunterschiede gibt.

Sonderbarerweise zeigt er hier kaum, was er doch im Leben in so hohem Grade hatte, Humor, den würde schon die ewige Einmischung allegorischer Figuren nicht zulassen, während er ihn in den spezifisch mythologischen und antiken Szenen oft in hohem Grade besitzt. Ueberdies wird das ganze Mannesalter von der Verheirathung an durch ein einziges Bild abgethan: die Darstellung seiner Familie. Am bezeichnendsten für die Auffassung seines Lebensganges ist das Eingangsblatt, wo er sich nur von Amor begleitet, im Schooß der Hoffnung ruhend, darstellt. Ihm gegenüber sein Geschick als Drache, der ihn zu verschlingen droht, während er Fortuna mit ihren Gaben gleichgültig vorüberziehen, Fama ruhig schlafen läßt.

Seine letzte Lebensperiode ist die erfreulichste insofern, als sie wenigstens nicht mehr durch die ewige materielle Noth getrübt ward. Er hatte erst durch Vermittlung des ihm innig befreundeten Rahl eine Reihe seiner Compositionen für Baron Sina in Wien ausgeführt, jetzt bestellte Graf Schack ihm die Europa in Oel gemalt, deren glücklicher Erfolg ihn veranlaßte, Genelli fortan nach und nach die Herstellung der ganzen Reihe jener von mir schon erwähnten Bilder zu übertragen. Sie erlangten allerdings nicht mehr den coloristischen Reiz der Europa, bei der Berdellé und Rahl an der Vollendung mitgeholfen, wie denn Rahl ihm schon früher mehrere ausgeführte Bilder, so Eros und Anteros, durch seine Uebermalung prächtig in Wirkung gebracht. Jetzt aber, eben als die Europa fertig war, erging an ihn der durch Preller vermittelte Ruf nach Weimar,

der ihn im Herbst 1858 veranlaßte, München mit Ilmathen zu vertauschen. Genelli hatte sich in München niemals als etwas Anderes denn einen Fremden betrachtet. Schreibt er doch 1853 darüber einmal an Rahl: „Unmöglich können Sie aber in dem so bevölkerten Wien in einer ärgern „geistigen Wüstenei" in künstlerischer Hinsicht leben, als Ihr Freund allhier, wo, wenn ich ein Paar ausnehme, auch ich mit meinem Treiben ziemlich allein stehe, was übrigens wohl — selbst Rom nicht ausgenommen — überall der Fall sein möchte. — Hierüber muß man sich halt trösten können oder die ganze Kunst sich abgewöhnen. — Man muß sich mit den einzelnstehenden Waldblumen vergleichen, die doch duften und prangen, wenn sie gleich Niemand als wilde Bestien erblicken. An die Zukunft denke ich schon lange nicht mehr, mag da kommen, was da will, ich begnüge mich, mit der Gegenwart mich herumzuschlagen!" —

In Weimar ging nun die fleißigste Arbeit an, Neues hat der alternde Mann aber doch nur wenig mehr geschaffen, sondern sich hauptsächlich der Ausführung jener römischen Compositionen gewidmet, von der er selber wiederum an Rahl schreibt: „Wenn an meiner Malerei auf dem Bilde (Herkules und Omphale) etwas Gutes ist, so tragen Sie die Schuld daran, Sie, den ich ja so oft malen sah! Ich hätte Sie nur in meiner Jugend kennen sollen, durch Sie würde ich schon für meine Denkweise die rechte Art und Weise gefunden haben — aber was würde mir dies geholfen haben, hätte ich nicht die Protektoren gefunden. — Jetzt ist mir der treffliche Schack zu spät erstanden." — Im Sommer 1863 habe ich Genelli in Weimar zum letzten Male gesehen und mich der olympischen Ruhe gefreut, die allmählig über

ihn gekommen schien. Daß man an der Ilm München nicht vergißt, ist selbstverständlich, die Enge der Verhältnisse drückte doch auf ihn, der im Großen und Ganzen auf den Umgang mit Preller beschränkt blieb, da die junge Kunstschule ganz andern Tendenzen huldigte. Schreibt er doch darüber auch einmal an Rahl: „Daß Ihrem männlichen Geist, meine Selbstbiographie gefallen hat, wie auch, daß die in Köln ausgestellte Lykurgos-Schlacht Ihnen nach so manchen Jahren noch gefallen konnte, ist mir wohlthuend und tröstlich; mögen denn immerhin hiesige Künstler meine, des Cornelius u. s. w., mithin auch Ihre Kunstleistungen als durch dieser Gesellen Leistungen überwunden erklären, als Dinge, die auf die Todtenkammer gehören. — Diese Unwissenden, die zugleich nichts können, als todtgeborne Bälge hervorbringen (ich meine in der Kunst), führen eine Sprache, als wenn Ajax ihr Narr wäre! Dem Himmel sei es gedankt, ich habe mich von Jugend an durch solch Geschwätz nie verblüffen lassen, geschweige denn jetzt, nachdem ich so manche lächerliche Mode in der Kunst verschwinden sah."

Ich führe diese von Donop mitgetheilten Briefstellen nur an, weil sie seiner Art, sich auszudrücken, ganz besonders entsprechen, die an Reiz und Plastik nichts zu wünschen übrig läßt, und weil sie zugleich auch seine Stellung in Weimar wie in München hinlänglich zeichnen.

Im Jahre 1867 traf den Siebenziger der Tod seines Sohnes Camillo, an dem er mit großer Liebe gehangen hatte, mit doppelter Schwere, und er erholte sich von diesem Schmerze nicht mehr. Am 13. Nov. 1868 wurde er nach längerem Leiden selbst abgerufen, nicht ohne das Bewußtsein, in seinen Werken fortzuleben — da sie uns zwar nur

ein unvollendetes Bild, aber doch den Torso eines Riesen zeigen. Irgend eine Folge hat natürlich seine Richtung nicht gehabt. Ja, es möchte schwer sein, heute auch nur die leiseste Spur derselben bei Andern nachzuweisen, — Berdellé war der Einzige, der neben Preller, Hähnel und Rahl Einflüsse von Genelli empfing, die indeß sogar bei diesen Dreien kaum sichtbar wurden.

XVIII.

Adolf Menzel.

Es hat in Deutschland von jeher neben der hohen idealen, gelegentlich wohl auch gespreizten oder manierirten, eine populäre, wahrhaft aus dem Volk hervorgegangene, für das Volk berechnete, realistische Kunst gegeben. Neben einem Carstens sehen wir Chodowiecki, neben einem Langer und Cornelius Klein und Bürkel oder Peter Heß und Adam, neben einem Schadow oder Bendemann Knaus und Vautier, — kurz der tragischen wie der aristokratischen Muse fehlt der bürgerliche Begleiter niemals, sei er ernster oder humoristischer Natur, und bleibt um so fester auf heimischer Erde, je mehr sich jene in den Lüften verliert oder in allen fünf Welttheilen herumwandert. Zur Zeit der Renaissance finden wir diesen Unterschied nicht, ein Dürer macht Holzschnitte, malt Porträte so gut als Historien, ja er stellt die Heiligen-Geschichten durchaus so dar, wie sie sich die Menge dachte, nicht in einer weither bei der Antike oder in Rom geholten Form, die dem Volke, für das sie bestimmt ist, so unverständlich bleibt als das schlechte Französisch, das seine platten

Herren oder das Latein, welches seine eiteln Gelehrten sprachen und schrieben. Wenn Luther eine so ungeheure Wirkung hervorbrachte, so war das nicht am wenigsten, weil er zum erstenmale wieder ein gesundes kräftiges Deutsch redete, und daß Lessing Herrn Gottsched bald zu einer lächerlichen Figur machte, das beruhte weniger auf seinen Kritiken, als weil er die Minna von Barnhelm schrieb. Sie wie Schiller's Räuber und Goethe's Götz sind nichts anderes als solche Reaktionen des gesunden Nationalgefühls gegen eine hohle und manierirt gewordene Form. Kurz, wo unsere Kunst zu hochtrabend, vaterlandslos oder akademisch ward so zeigte sich alsbald eine neue volksthümliche, die dann gewöhnlich von den Herren Akademie-Direktoren mit tiefer Verachtung über die Achsel angesehen, im Namen des Ideals als gemein oder häßlich verschrieen ward, bis sie von ihr gestürzt wurden. Dies war denn um so leichter möglich, als alle unsere idealisirenden Kunstrichtungen seit Carstens an dem Fehler ungenügenden Studiums der Natur wie der Mittel der Darstellung litten und daher nur beim Meister anzuziehen vermögen, bei der Schule aber alsbald unausstehlich werden.

Niemals aber haben wir in Deutschland einen energischeren und glänzenderen Versuch zur Gestaltung einer solch wahrhaft volksthümlichen und lebendigen Kunst gesehen, als er in Berlin gegenüber der herrschenden antikisirenden wie der romantischen Schule durch Menzel gewagt ward. Dieser Schlesier war die inkarnirte Personifikation des Altpreußenthums dem Classizismus der Klöber und Wach, wie Cornelius und Kaulbach gegenüber, diesmal mit einem Talent und einer nachhaltigen Energie auftretend, wie nie vorher

in Deutſchland. Und wenigſtens ſpäter mit einem koloſſalen Erfolg, da gleichzeitig ſich eine nationale Reaktion gegen den akademiſchen Claſſizismus in ganz Deutſchland erhob und neben Menzel bald Ludwig Richter, Schwind, Knaus u. A. dem deutſchen Volksleben ihr Talent zuwandten.

Dennoch war der Claſſizismus den gebildeten Ständen bei uns ſo in's Blut gedrungen, Menzel ſelber aber eine ſo durchaus geniale, neue und überraſchende Erſcheinung, daß es eine ſehr lange Zeit brauchte, bis man einſah, was man an ihm hatte. Leider viel zu lang, um ſein Talent ſo auszunützen, wie es für die Nation und ihre Kunſt wünſchenswerth geweſen wäre, aber doch immer noch früh genug, um uns eine lange Reihe von unvergänglichen Schöpfungen zu hinterlaſſen, die an Geiſt und Verſtändniß, Urſprünglichkeit, Kraft und Friſche Alles weit übertreffen, was in dieſem Bereich Gleichartiges daneben geſchaffen wurde, und die zuſammen ein unvergängliches Denkmal nicht nur der Zeit, der er ſich vorzüglich widmete und bei der er ſeine ſchönſten Lorbeeren holte, der Epoche Friedrich's des Großen, ſondern nicht minder auch der Gegenwart, ja ſelbſt längſt vergangener Perioden bilden, wenn es ihm beliebte, ſie zu behandeln.

Will man das in einem Worte ausſprechen, was man als die Seele der Menzel'ſchen Kunſt bezeichnen muß, ſo wüßte ich es nur als eine Verbindung des unbedingteſten Lebensgefühls mit ſeltenem hiſtoriſchen Sinn zu bezeichnen; denn Naturalismus kann man das doch ganz und gar nicht heißen, was ſo weit entfernt iſt, bloße platte Naturnachahmung zu ſein, ſondern durchaus freie Schöpfung iſt. Mit der beliebten Modellmalerei der Franzoſen und ihrer Nachäffer in Deutſchland hat es abſolut nichts zu thun, ſondern

ist nicht minder das Ergebniß einer ungewöhnlich reichen Phantasie als eines unermeßlichen Studiums.

Dennoch ist diese so spezifisch deutsche Kunst ganz wie die klassische Lessing'sche Prosa unbestreitbar wenigstens zum Theil aus dem Studium oder doch der Anregung hervorgegangen, die französische Muster gaben, was nur den alten Satz bestätigt, daß das Genie eben alle ihm brauchbaren Formen zu benützen versteht, ohne deßhalb an seiner Ursprünglichkeit zu verlieren. Denn unsere Originalität beruht auf unserer eigenthümlichen Art, die Natur aufzufassen, das Leben zu betrachten, auf unserem Temparament sogar noch weit mehr als auf den Formen, in denen wir sie wiedergeben. Bei diesen ist man immer mehr oder weniger an seine Vorgänger und Mitstrebenden, an den Stand der jeweiligen Technik gebunden. Niemand kann sehr weit über sie hinaus, und es kommt also nur darauf an, daß sich jeder mit richtigem Takte gerade die Vorbilder suche, die am besten für ihn passen. Nun waren aber die Franzosen unzweifelhaft zu jener Zeit, als Menzel in der Mitte der dreißiger Jahre auftrat, zu einer freieren und malerischeren Behandlung durchgedrungen, die beim Illustrationswesen, wo er seine Sporen verdiente, — speziell in der damals hauptsächlich kultivirten Lithographie, aber auch in dem eben aufkommenden Holzschnitt — an Rembrandt und allenfalls auch an Callot anknüpfte, während man sich in Deutschland an Dürer und seine bestimmte Art, den Contour zu umschreiben, gehalten hatte, wie die Richter, Schwind u. A. thaten. Auch Menzel hielt sich Anfangs an die letztere, zog aber bald die Rembrandt'sche, durch Vernet, Charlet, Raffé u. A. mit Geschick geübte Weise vor. Da ist es nun merkwürdig, daß trotzdem

die Aehnlichkeit mit Dürer, sobald er nur erst zu einiger Meisterschaft gekommen ist, doch viel frappanter zu Tage tritt als die mit den Franzosen. — Ich gebe nun aber fürs erste Menzel selbst das Wort, wodurch man die ganze resolute Art des Mannes viel besser kennen lernen wird, als ich sie zu schildern vermöchte.

„Ich bin geboren zu Breslau am 8. Dezember 1815. Zur Zeit meiner frühesten Kindheit war mein Vater Vorsteher einer Mädchenschule, welchen Beruf er nachmals aufgab, um eine lithographische Anstalt zu begründen. In der Umgebung und den Erlebnissen des Kindheitsstadiums der Lithographie wuchs ich also auf.

„Mein Kunsttrieb, obwohl bereits in dem Alter erwacht, da ich ein Stück Kreide fassen konnte, erwarb mir doch zunächst nicht die Hinleitung zur Künstlerlaufbahn. Vielmehr hatte neben strengem Schulbesuch einiger Privatunterricht lediglich Bezug auf künftigen wissenschaftlichen Lebensberuf. In dem, was mein Leben eigentlich erfüllte, gänzlich mir selbst überlassen, begann ich da schon jenes autodidaktische Treiben, das mich auch für die Folgezeit beim Studium ohne Meister beharren ließ, und wofür die Sprache bis jetzt nur das runde Wort „Naturalismus" hat.

„Vereinzelte Versuche, dieß zu ändern, blieben erfolglos. Statt dessen sah ich mich auf der gewohnten Bahn schon weiter getrieben, und zwar durch die Schulstunde in der Geschichte, sie begeisterte mich zu den ersten Compositionen aus römischer, mittelalterlicher, auch neuester Historie, alles sehr ernst gemeint, und genau mit Bleistift ausgeführt. Mein Vater, endlich überzeugt, daß das Kunstinteresse das mich allein beherrschende sei, siedelte nun, wesentlich um für

mich eine andere Ausbildungssphäre zu gewinnen, im Frühjahr 1830 nach Berlin über. Hier jedoch dasselbe Gebahren, freilich noch gesteigert unter den für mich überwältigend reicheren Eindrücken. Der ursprünglich beabsichtigte Besuch der Akademie in's Unbestimmte vertagt, aber halbe Tage vor den öffentlichen Monumenten, den Schaufenstern der Kunsthandlungen, den Antiken verbracht, dann nach Hause zu eigenen hochfliegenden Allegorien aus Götter- und Heldenwelt.

„Die besondere Erwähnung meiner jetzt gleichzeitigen Hülfsthätigkeit bei meines Vaters lithographischen Arbeiten würde als bloße Geschäftssache nicht hierher gehören, hätte dieselbe nicht für mich die weitere Bedeutung gehabt, daß ich durch sie unvermerkt der lithographischen Kreide und Feder mächtig wurde, deren mir leicht gewordene Handhabung mich in der Folge bei vielen meiner für die Veröffentlichung bestimmten Arbeiten der Zwischenkunft einer reproducirenden fremden Hand überhob.

„Jetzt sechszehnjährig durch den schnellen Tod des Vaters gänzlich auf mich selbst gestellt, gab ich gleichwohl, bei zwar ungleich ausgedehnterer Geschäftsthätigkeit, nichts von meinen Zielen und Träumen auf; war der Tag zu kurz, so half die Nacht.

„Und so trat ich gegen die Weihnachtszeit 1833 mit meiner ersten künstlerischen Produktion in die Oeffentlichkeit: es war dies ein Heft lithographischer Federzeichnungen, „Künstlers Erdenwallen" genannt. Den Stoff hatte der Verleger L. Sachse (wahrscheinlich dem Goethe'schen Drama entlehnt) angegeben. Gegenüber dem, was ich Größeres und Schwereres im Hinterhalt hatte, war diese Arbeit nur eine Fühlung, aber für mich von aufmunterndstem Er-

folge: einstimmige Aufnahme in die Künstlerschaft — ich war in mein Element gelangt! und das Erhebendste mußte mir das auszeichnende Verhalten des alten Direktors Schadow, des Bildhauers sein, dieser (bei der Schonungslosigkeit seiner Urtheilsweise von den Kunstjüngern hoch gefürchtet) widmete aus eigener Bewegung, ohne mich persönlich zu kennen, meinem Opus ein vielsagendes öffentliches Wort."

Ich muß nun selber die Charakteristik weiter führen, nachdem wir des Meisters nervige Sprache kennen gelernt.

Gleich das Titelblatt zeigt seine zur Symbolik hinneigende Sinnesart und zugleich eine Reife des Geistes, die bei einem so jungen Menschen in Erstaunen setzt. Aus einer Einfassung des Textes durch allegorische Randbilder bestehend, zeigt es oben den zu Gericht sitzenden König Midas, der Apollo von sich weist und den Satyr mit dem Dudelsack vorzieht, unten sehen wir dann die Reclame in zwei Trompeten blasend, rechts führt die Hoffnung den jungen Künstler bei der Nase hinauf, oben hält ihn ein Satyr, daß er sich nicht zur Sonne erheben kann, links treibt Amor eine Luftseifenblase mit dem Blasebalg davon, oben sieht eine enttäuschte Katze dem entfliehenden Vogel nach. — Ist das nicht gleich so geistvoll und barok, wie er später nur je gewesen? Es kommt dann auf den nun folgenden fünf Doppelvorstellungen als Held der Geschichte ein Schusterjunge, der seine Arbeit liegen läßt und an der Büste eines Generals zeichnet, als Symbol eine platzende Champagnerflasche! Wir treffen ihn dann wieder in der Akademie nach Gyps zeichnend, hinter ihm der strenge Lehrer, Symbol eine Perücke auf einem Haubenstock! Dann finden wir ihn später, eine häßliche Jüdin portraitirend, an der Staffelei wieder, der

Gatte erheitert ihm die Arbeit durch kritische Bemerkungen. Im Hintergrunde ein Bild der drei Grazien, das er ihrethalb hat zurückstellen müssen, im Nebenzimmer seine Frau mit zwei Kindern, als Symbol eine Alte, die dem Schwan die Flügel stutzt. Der Schluß ist ziemlich wie bei Goethe: eine Apotheose des im Elend Gestorbenen.

Um diese Zeit gelang es dem jungen Menzel, ein halbes Jahr lang die Akademie zu besuchen und dort nach der Antike zu zeichnen. Im Uebrigen war er einzig und allein auf Naturstudien, vor allem aber auf blitzschnelle Beobachtung — eine ungeheure Schärfung des Gedächtnisses — angewiesen. Ohne Zweifel ist damit der Naturalismus nahe gelegt, da das rasche Skizziren dessen, was man im Fluge erhascht hat, darauf hindrängt, das Charakteristische und Individuelle an den Dingen wo möglich noch zu übertreiben. Es ist denn auch von Menzel bekannt, daß er nie ausgieng, ohne ein Skizzenbuch bei sich zu haben, und nie heimkam, ohne etwas mitzubringen. Die Zahl seiner Skizzen dieser Art ist eine unermeßliche. Immer aber wußte er durch symbolisirende Zuthat, Versetzung in frühere Zeiten u. dgl. die zahllosen kleinen Compositionen, welche jetzt entstanden und die er selber lithographirte oder radirte, oder doch auf den Holzstock zeichnete, in das freie Reich der Poesie zu heben. Ein platter Abschreiber der Natur ist er zeitlebens nie gewesen, sondern immer ein Dichter. — So gab er um diese Zeit die fünf Sinne auf einem Blatt in vier Bildern. In der Mitte die Kirche voll Betender, der Priester am Altar mit der Monstranz, oben wird das Glöckchen gezogen — Sehen und Hören. Links ein Blick in die Sakristei, wo Chorknaben sich mit dem Rauchfaß zu thun machen — Ge-

ruch. Rechts wirft sich eine jugendliche Büßerin verzweifelnd dem Beichtiger in die Arme — Gefühl. Und im vierten Bild der Klosterkeller hinter der Kirche, wo Mönche den Wein kosten — Geschmack. So sinnvoll ist Alles, was er macht, schon in dieser Zeit! Auch in Oel zu malen fieng er auf dieselbe autodidaktische Art 1835 an und produzirte mit schwerer Mühsal zunächst einige selbstverständlich noch wenig bedeutende Bilder, die aber doch schon Originalität zeigen. So die „Schachspieler", dann einen „Familienrath" und „die Toilette", endlich 1837 eine „Consultation beim Advokaten im 17. Jahrhundert", die bereits als ein Meisterstück seiner Charakteristik und geistreicher Pinselführung von Kugler gerühmt wird.

Nirgends mehr aber als bei Menzel gilt das Goethesche: „Es ist in seinem dunkeln Drange der Mensch des rechten Wegs sich wohl bewußt". Denn nunmehr wagt sich der neunzehnjährige Jüngling auch gleich an zwölf historische Compositionen: „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte", die er 1834 componirt, 1835 und 36 ausstellt und dann, nachdem er sie selber auf Stein gezeichnet, 1837 publicirt. Sie enthalten außer einem allegorischen Titelblatt: 1. Vicelin, wie er den Wenden das Christenthum predigt; 2. die Begründung der Nordmark durch Albrecht den Bären; 3. die Belehnung Friedrichs von Hohenzollern mit der Mark Brandenburg in Constanz im J. 1417; 4. den Uebertritt Joachims II. zum Protestantismus; 5. den großen Kurfürsten, die Huldigung der preußischen Stände empfangend, in Königsberg 1663; 6. die Schlacht bei Fehrbellin 1675; 7. die Königskrönung 1701; 8. die Einwanderung der Salzburger Protestanten 1732, Darstel-

lung Preußens als Hort des Proteſtantismus; 9. Friedrich der Große in der Schlacht bei Mollwitz, 10. bei Leuthen; 11. die Befreiungskriege, d. h. den Auszug der Freiwilligen von Breslau und 12. Einzug des ſiegenden Heeres nach der Schlacht bei Leipzig. — Dieſe Compoſitionen ſollen nach B. Meyer und Eggers — ich habe ſie leider nicht geſehen — ſchon das entſchiedenſte Talent zu realiſtiſcher Hiſtorienmalerei beurkunden, ja ſeinen eigenthümlichen Styl ſchon ziemlich ausgebildet zeigen. Und es iſt das um ſo glaublicher, wenn man betrachtet, was Menzel in dieſem Alter bereits ſonſt ſchon geſchaffen hatte. Leider vermochten ſie aber die Aufmerkſamkeit noch nicht auf den jungen Künſtler zu lenken, evident bloß weil ſie ſo — natürlich und überdies eine vollkommen freie, nicht in die herkömmlich ſtyliſirte Schablone gepreßte, mühſam zuſammengetragene Schöpfung waren, was der damals herrſchende romantiſche Geſchmack am allerwenigſten vertrug. Beſonders in einer Stadt, die voll von Kunſtkennern und Schriftſtellern ſteckte, wo man die dünnſten Butterbemmen mit Aeſthetik ſchmierte. Hatte Menzel doch ſchon den großen Mangel, nicht ſentimental und — bei allem glühenden Patriotismus — nicht ſervil zu ſein. Uebrigens begieng er den Kardinalfehler, keine jener Compoſitionen groß auszuführen, wahrſcheinlich aus Armuth, da wurden ſie denn freilich überſehen. Im Jahr 1836 als blutjunger Menſch zum erſtenmal Berlin und die eben ſtattfindende Kunſtausſtellung beſuchend, iſt mir daſſelbe begegnet: die Söhne Eduards von Hildebrand, Sohn's Urtheil des Paris, Bega's Lorelei und andere Kunſtſtücke geplagter Modellmalerei, ebenſo Meyerheim's Kegelſpieler, noch das geſundeſte von allen, ließen mir keine Aufmerkſamkeit für anſpruchsloſe Handzeichnungen übrig.

Auch in den anderen damals entstandenen Compositionen Menzels, wie dem „Vater unser", zeigt sich bereits überall der sprühende Geist wie der außerordentliche Reichthum der Erfindung und die große Gestaltungskraft des Künstlers. Daß aber auch diese letztere Schöpfung nicht mehr auffiel, hängt offenbar daran, daß er hier wenigstens nur erst ausnahmsweise Ansätze zu einem selbständigen, sich von den gleichzeitigen Produktionen z. B. Neureuthers wesentlich unterscheidenden Styl zeigt.

Indeß ließen diese Arbeiten doch einen überaus geschickten Illustrator vermuthen, und so führten sie denn zu dem Werke, welches zuerst Menzel's Namen in ganz Deutschland bekannt machte, jenen unsterblichen Illustrationen zu Kugler's Geschichte Friedrichs des Großen. Oder vielmehr die Geschichte Friedrichs des Großen in Bildern von Menzel, mit Text von Kugler, wie sie richtiger heißen müßte, so sehr ist die Leistung des Künstlers zur Hauptsache geworden. Ich glaube nicht, daß es eine zweite gemalte Biographie gibt, die in so fesselnder Weise ihren Mann von der Wiege bis zum Grabe begleitet und ihn in all seinen Lebensphasen so charakteristisch darstellt. Ueberdies nicht nur ihn, sondern alle seine Freunde, seine Zeit, sein Volk, hier endlich noch seine ganze Armee in ihrer allmäligen Umwandlung wie bei ihren glänzenden Thaten. Das ist aber nicht etwa die Frucht der Inspiration allein, wie thätig sie auch bei Menzel sei, sondern nicht minder eines unermeßlichen Studiums des Details. Menzel hat von der Architektur und dem Ameublement bis zum Werk des Friseurs, des Schneiders und der Modistin Alles auf's genaueste studiert, keine Uniform, kein Galafrack, die sich noch erhalten, sind seinen

spähenden Blicken entgangen, die vorhandenen Portraite selbstverständlich noch weniger. Indeß das haben Andere, wenn auch schwerlich in diesem Umfange, ebenfalls studiert; — worin er aber Allen ohne Ausnahme überlegen war, das ist sein Verständniß des Geistes, des ganzen Charakters seines Helden wie seiner Zeit, das macht ihn zu einem Sittengeschichts-Darsteller ohne Gleichen in unserer modernen deutschen Kunst, der dadurch dem Peter Heß wie den meisten übrigen Zeitgenossen so unendlich überlegen ist. Selbst Vernet, dem berühmtesten derselben. Man braucht sein Werk nur mit der von diesem illustrirten Laurent'schen Geschichte Napoleons zu vergleichen, um sich dieser ganzen Ueberlegenheit des Deutschen sofort bewußt zu werden. Und doch hatte Vernet den Kaiser selbst noch häufig genug gesehen, Menzel seinen großen König aber nicht. Dort zurechtgemachte Phrase überall, die alte konventionelle Fabel der Napoleonischen Legende, eine ewige Verschönerungssucht, — Vernet geht bei Talma nicht weniger in die Schule als sein Abgott, — hier alles überzeugende Wahrheit. Beide voll Begeisterung für ihre Helden, voll gerechten Nationalstolzes, aber doch erscheint Vernet steif oder theatralisch neben Menzel's sprühender Lebendigkeit, seiner unübertrefflichen, lediglich Wahrheit erstrebenden Charakteristik. Diese ist und bleibt sein größter Vorzug, der durch den Holzschneider um so weniger ruinirt werden konnte, als Menzel seine Compositionen alle selbst auf Holz zeichnete und durch seinen Einfluß den Holzschnitt in Berlin bald auf eine Stufe hob, über die er auch heute noch nicht hinausgekommen ist. Man sehe z. B. das Eintreten Josephs II. in den Saal bei der Zusammenkunft zu Neustadt. Wie vortrefflich ist der junge glühende Joseph II. und das Vornehme in seiner Haltung,

dazu der ſchlaue Kaunitz neben ihm; wie männlich ſelbſtbewußt und doch ſchlicht ſteht Laudon vor dem König! Wie treffend dann iſt der witzige Franzoſe im Fürſten von Ligne charakteriſirt! Wie meiſterhaft in Haltung und Gebärde endlich Friedrich II. ſelber in ſeiner den beiden zuhörenden und zugleich den nahenden Joſeph in's Auge faſſenden Haltung! Obwohl er ganz im Hintergrund ſteht, bleibt man doch nicht einen Augenblick im Zweifel, daß er unter dieſen durchweg ſo bedeutenden Männern weitaus der geiſtvollſte und thatkräftigſte iſt. Man wird ſich vergeblich bei den größten Hiſtorienbildern auch nur nach der Hälfte von ſolcher Charakteriſtik umſehen. Und dabei iſt Alles ſo im Geſchmack der Zeit, daß man das meiſterhafte Bildchen unbedingt dem Chodowiecki zuſchreiben müßte, wenn es nicht ſo viel geiſtreicher wäre! Auch abgeſehen von der ſo ſprechenden Wiedergabe des Helden ſelber in allen möglichen Lebensaltern, Lagen und Gemüthsverfaſſungen, wimmelt das Friedrichsbuch förmlich von köſtlichen Figuren in ſeinen 400 Bildern. Und dabei welcher Humor, der Vernet faſt ganz abgeht! Wie prächtig iſt der wüthende Voltaire, die in ihren Reifröcken himmelnden Damen bei den Concerten, wo Friedrich die Flöte ſpielt, wie koſtbar iſt das peſante aber auch herausfordernde Weſen, die unvergleichliche Bravour der Generale und Offiziere wiedergegeben. Nicht minder der felſenfeſte Glaube an die eigene Unüberwindlichkeit, die wunderbare Miſchung von pedantiſcher Barſchheit und unerſchütterlichem Muth, der ſich nun einmal gar nicht wegdrücken läßt von dem Platz, den er einmal eingenommen, wie ſpricht ſich das ſo unübertrefflich z. B. in dem Offizier aus, der ſo breitbeinig und todesverachtend neben der

Fronte eines Quarré's steht, das eben eine Cavallerie-Attaque erwartet.

Vielleicht am meisten erstaunt man darüber, noch heute ganz ähnliche Menschen, dasselbe Gebahren in der preußischen Armee, den gleichen traditionellen Geist in den Helden von Sadowa und Sedan zu finden, wie in denen von Leuthen, während doch ihr Aussehen so ganz verschieden ist. — Bleibt es doch derselbe Bullenbeißermuth, der gar wenig gemein hat mit dem etwas theatralischen der Franzosen, für die so sehr gilt, was Larochefoucauld sagt: daß Niemand ein Held sei, wenn man es nicht sieht, während die Bravour jener dadurch kaum berührt wird. Diese beruht einestheils auf einer gewissen natürlichen Raufluft, anderntheils aber auf jener Selbstachtung, die bei uns so oft den Ersatz bieten muß für die große Gleichgültigkeit, welche wir gegen die Meinung Anderer von uns zu hegen pflegen. Diese würde uns also nur zu leicht ein niedriges Benehmen gestatten ohne jene und ohne das starke Pflichtgefühl, das im deutschen Nationalcharakter immer noch häufiger zu finden ist als bei allen anderen.

Mit dem Erscheinen von Kugler's Buch war die Auffassung der Friedericianischen Zeit, wie des gesammten Preußenthums für uns Alle festgestellt, es war ein nationaler Styl geschaffen, so originell als es je einen gegeben hat. Diese Kraft aber zu benützen, um sich die Geschichte des preußischen Staates, diese wunderbarste und ruhmvollste aller modernen Geschichten malen zu lassen, dafür mangelte Friedrich Wilhelm IV. trotz seiner vielgerühmten Kunstliebe freilich alles Verständniß. Wie sich sein romantisches Vorbild König Ludwig in den Arkaden des Münchener Hof-

gartens italienische Landschaften und griechische Befreiungskämpfe malen ließ, so bestellte sich Friedrich Wilhelm IV. Weltgeschichte bei Kaulbach und vergaß die eigene über der von Jerusalem und Babylon. Es war schon viel, daß man Menzel herbeizog, die 1843—49 neu herauszugebenden Werke Friedrichs des Großen mit 200 Schlußvignetten für jedes Kapitel zu versehen. Immer sinnvoll, geistreich und überaus pikant auf den Inhalt anspielend, ebenso meisterhaft erfunden, als vortrefflich von Vogel, Unzelmann u. A. geschnitten, bleiben sie aber doch eigentlich ein Widerspruch inmitten der anspruchvollen Nichtigkeit, welche die ganze Publikation charakterisirt, wenn sie auch dem Charakter des erlauchten Schriftstellers allerdings weit mehr entsprechen, als alles Andere an derselben.

Im Grunde ist es immer der gleiche Mangel an Nationalgeist, der sich wie eine erbliche Krankheit durch die ganze deutsche Geschichte zieht, immer wieder die kolossalsten Anstrengungen, das größte Genie, die erhabenste Aufopferung fruchtlos macht bei uns, weil wir das Gute und Schöne immer nur in der Ferne suchen, es niemals anerkennen wollen, wenn es unter uns auftritt. Hatte man schon Schlüter weggetrieben und verhungern lassen, hatte Friedrich der Große selber Voltaire bewundert und einen Lessing ignorirt, so durfte man sich ja nicht wundern, wenn unmittelbar nach den Befreiungskriegen alsbald französische Literatur und Kunst das ganze gebildete Berlin fascinirten, speziell das Theater so vollständig beherrschten, als heute wiederum, und wenn man eben damals 1836 über einer mittelmäßigen Wiederholung von Leopold Robert's Schnittern die ersten Flügelschläge eines Genie's wie Menzel ganz übersah. Studirte

man ja doch die eigene nationale Geschichte des Jahrhunderts weit mehr bei Thiers als bei den heimischen Historikern.

Ja trotz der epochemachenden Illustration von Kugler's Buch hatte es zunächst 15 Jahre auf eine zweite Auflage zu warten, um dann allerdings bis heute schon sieben weitere zu erleben, nachdem sein Verfasser gestorben, das Ding also auch glücklich in die Ferne gerückt war. — Menzel aber wurde jetzt statt zum Maler der nationalen Geschichte blos zur Illustrirung von Werken über die preußische Armee benützt. So für das komischerweise nur in 30 Exemplaren abgezogene dreibändige colorirte Prachtwerk „die Armee Friedrichs des Großen", eine Arbeit, an der er von 1842—57 mit eiserner Beharrlichkeit nur darum festhielt, weil „alle die Originaluniformen, Armaturstücke und sonstige Forschungsquellen, Zeitdokumente ꝛc. früher oder später dem Zahn der Zeit zum Opfer fallen dürften und dadurch ein Hauptmaterial für die bildende Kunst unwiederbringlich verloren gehe". Welch traurige Resignation brauchte es, um dem solche Aufopferung einzuflößen, der wie kein Anderer geschaffen war, dies Material selber zu verwerthen! Soviel er es vermochte, hat er dies indeß gethan zunächst in den „Soldaten Friedrichs des Großen". Er hat sie mit seinem unvergleichlichen Talent zu einer wahren Goldgrube von prächtigen Figuren und Gruppen gemacht, die uns nicht etwa nur die Uniformen, sondern auch den ganzen Geist, die Nationalität, die Empfindungsweise, Sitten, Gewohnheiten und das Individuelle in der Bewegung jeder Waffengattung mit bewunderungswürdiger Plastik und Unmittelbarkeit kennen lehrt. Indeß hat er nicht nur die Soldaten Friedrichs, nein, auch die Gamaschenknöpfe von 1806,

wie die Helden von 1813 später nicht minder frappant wiedergegeben. — Aber man kommt doch nicht über den Aerger hinaus bei der Vergeudung solch kolossalen Talents an so insipide Stoffe, an Dinge, die überdies selbstverständlich niemals große Verbreitung erlangen konnten.

Dazwischen hinein componirte er wiederum alle möglichen Sachen, so z. B. 1838 einen Lehrbrief für Maurer und Steinhauer, der den prosaischen Text mit Szenen aus dem Leben dieser Handwerker reizend umspinnt. Auch historische Portraite machte er, so kenne ich z. B. einen halblebensgroß mit der Feder auf Stein gezeichneten Blücher von ihm, der den Helden nicht eben verschönert, aber mit unglaublicher Lebendigkeit darstellt. Oder als Kunstvereinsblatt zeichnet er einen Tod Franz v. Sickingen's, geschnitten von Unzelmann. Ja er componirt sogar einen 18 Fuß langen und 10 Fuß hohen Carton im Auftrag des Cassseler Kunstvereins: den Einzug der Herzogin Sophia v. Brabant mit ihrem Sohne Heinrich in Marburg 1248. Auch bei derartigen Compositionen bewährt Menzel regelmäßig seine außerordentliche Leichtigkeit, sich in Tracht und Gebahren jedes Zeitalters hineinzufinden, ja seine Behandlung alles Costümlichen ist geradezu unübertrefflich, da man sich gar nie vorstellen kann, daß es anders ausgesehen haben könnte, es einem vielmehr so selbstverständlich erscheint, daß man kaum daran denkt, während man das bei fast allen Anderen ganz gewiß thut. Noch weit mehr versteht er zugleich, die Menschen in ihren Röcken, wenn nicht schön, doch wunderbar lebendig und individuell zu bilden, überall aber in hohem Grade dramatisch zu sein. Ja, er charakterisirt einen Jeden durch die Art, wie er sich bewegt und benimmt, nicht weniger als

durch die Gesichtszüge und beweist gerade dadurch, wie sehr er zum Historienmaler geschaffen war.

Ungefähr gleichzeitig entstanden noch einige Oelbilder, die trotz ihres Reizes weniger bekannt geworden sind, so 1839 der Gerichtstag — zwei Missethäter vor die Leiche geführt, — 1846 die Störung, 1847 Gustav Adolf empfängt seine Gemahlin, die zu ihm nach Deutschland gereist ist, im Schlosse zu Hanau.

In der Hauptsache aber blieb Menzel jetzt doch der Maler Friedrich's des Großen und bethätigte dieß nun bald durch ein anderes Oelbild, einen „Spazierritt" seines Helden darstellend. Noch viel wirksamer aber durch die 1850—1855 erfolgte Herausgabe der „Kriegs- und Friedenshelden aus König Friedrich's Zeit", ein Dutzend Charakterfiguren, wie man sie heute noch mit derselben Bewunderung sieht als damals, wo sie von Kretzschmar, Klitzsch u. A. vortrefflich in Holz geschnitten eine ungeheure Popularität erlangten. Ich weiß nicht, was er für Material dabei benützt hat, allem nach hauptsächlich Chodowiecki, aber sicher ist, daß man das Preußenthum und seine Träger erst ganz versteht, wenn man diese merkwürdigen Portraite sieht, die an Kühnheit und Energie nicht ihres Gleichen in unserer gesammten Production finden. Jeder sieht aus, als wenn ihn der Künstler gestern erst in der Natur beobachtet hätte, und dabei ist die Herausarbeitung des historischen Charakters meist überraschend gelungen, es ist eine Frische der Wiedergabe, eine überwältigende Ueberzeugung darin, die mit der vollendetsten malerischen Freiheit auf's wohlthätigste gepaart sind. Sie lassen denn auch alles, was die Franzosen in dieser Art gemacht, weit hinter sich, da diese letzteren niemals frei von Manier

und noch viel weniger von Verschönerungssucht bleiben, ihre Portraite daher selten ohne Affektation sind und wie die ganze Nation selber immer etwas Geziertes haben.

Menzel dagegen sucht allerdings die Schönheit durchweg in der Wahrheit und der Lebendigkeit, der erboste Kaulbach hatte ganz Recht in seinem Sinne, wenn er ihn einst den Propheten der Häßlichkeit nannte, nur daß dieselbe wie alles Wahre viel länger Stich hält als die noch so schönen Larven von Kaulbach. Ueberdieß ist selbst Menzel's indiskrete Ehrlichkeit doch nie von jener Art, die über dem Stofflichen die Seele, den Charakter vergißt, den er vielmehr in den feinsten Nüancen gibt, gerade so wie Dürer. Ja man sieht bei ihm nie eine Spur jener unmittelbaren Naturnachahmung, wie bei unseren berühmten Historienmalern oder — Schneidern, deren Kunst morgen am Ende wäre, wenn heute alle Gliederpuppen verbrannt würden. So sind sein Prinz Heinrich, Ziethen, der alte Dessauer, Belling, Fouqué wahrhaft unübertreffliche gemalte Selbstbiographien, wo der Mann und der historische Charakter voll aufgehen in einander.

Jetzt griff er auch wieder zum Pinsel und trat mit dem so berühmt gewordenen Souper in Sanssouci auf. Wir sehen Friedrich den Großen dem Voltaire ergötzt zuhören, der eben einen besonders witzigen Einfall mit jener Miene aalglatter, schmeichelnder Dreistigkeit hinlancirt, die ihm noch mehr als allen anderen Franzosen gelang. Das Benehmen der übrigen Gäste dabei, so einiger Gelehrten und hohen Militairs, die offenbar noch nicht recht verstanden haben und nur verlegen so mitlächeln, weil der König lacht, ist unübertrefflich geschildert. Am besten ist aber nächst Meister Arouet Friedrich selber, der bei aller Freude an Voltaire's

Witz doch durchaus König und jenem schlauen Schmeichler hoch überlegen bleibt. Alle Nebendinge aber, Trachten und Geräthe sind mit nicht weniger reizender Schärfe und sprühendem Leben erfüllt, als die Charaktere der handelnden Personen. Selbst die Färbung ist geschickt behandelt, gibt wenigstens die taghelle Beleuchtung des Raumes vortrefflich wieder. Obwohl Menzel in dieser Periode noch kein so ausgesprochener Colorist genannt werden kann wie später, so hat er doch eine gewisse prickelnde und dabei höchst energische Art, die Farbe zu traktiren und eine so geistvoll eigensinnige, bei jedem Strich zeichnende Pinselführung, daß sie nicht witziger und für diesen Gegenstand passender gedacht werden könnte, der ja selber ein Sprühfeuer von Witz darstellt. Ueberdieß zeigt Menzel so viel Sinn für die Gegensätze in der Behandlung, ein Ding, von dem außer ihm damals kein Mensch eine Ahnung hatte — daß seine Oelbilder immer unter allen anderen durch ihre außerordentliche Originalität hervorleuchten werden und ihm nach dieser Seite hin in Cabinetsstücken nur Fortuny verwandt erscheint, der ihn denn auch sehr verehrte und studirte. Aber auch hier hatte Menzel mit dem Umstande zu ringen, daß er seiner Zeit und ihrer langweilig porzellanenen Malerei so weit voraus war und daher mit ihrem Geschmack noch jahrelang im Widerspruch blieb, bis sie ihm endlich nachgehinkt kam.

Dem Souper folgt 1852 das Concert in Sanssouci 1750, wo wir Friedrich die Flöte spielen sehen, während ihn Graun auf dem Klavier begleitet und die Damen des Hofes, allen voran seine geliebte Schwester, die Markgräfin von Bayreuth, entzückt zuhören, während einige alte Generale nur sehr schwer ihre gründliche Langeweile unter

respektvollem Beifall verbergen. Auch hier ist wiederum die Hofatmosphäre mit wahrhaft bewunderungswürdigem Geschick gegeben, läßt sich doch eines Jeden gesellschaftlicher Rang ihm beinahe vom Rock, wie Charakter und Geschichte vom Gesicht ablesen. Man vergleiche damit z. B. das Frühstück Ludwig XIV. mit Molière von Gerôme, sonst eine sehr verdienstvolle Produktion, und man sehe, wie weit es hinter Menzel an feiner Charakteristik und ächtem Leben zurückbleibt, wie das Alles gemacht erscheint, was bei Menzel so selbstverständlich ist, daß man die Vortrefflichkeit ganz vergißt. In Wahrheit machte gerade diese „Selbstverständlichkeit" seiner Compositionen lange Jahre eigentlich ein Haupthinderniß seines Emporkommens aus.

Auch hier fühlt man augenblicklich, wie der kunstsinnige, fein gebildete König seiner ganzen Umgebung so unendlich weit voraus und geistig so überlegen ist, daß er sich nothwendig isolirt finden und mit der Zeit jenes starre, steinerne Wesen bekommen muß, was er im Alter hat, wo er im Unmuth sagt, er sei müde, über Sklaven zu herrschen.

Als Feldherrn lernen wir ihn nachher 1856 beim Ueberfall von Hochkirch kennen, wo wir denselben in sehr unbehaglicher Stimmung beim flackernden Lichte des brennenden Dorfes sehen, wie er die Vertheidigung gegen den unvermuthet eingedrungenen Feind leitet. Das wilde Getümmel der nächtlichen Szene wie der militairische Instinkt, die Bravour der Truppen Friedrichs, der sie schnell einen schützenden Wall um den König bilden läßt, sind so ergreifend geschildert, die Kühnheit des Ganzen so überwältigend, daß das auf der großen Münchener Ausstellung von 1858 erschienene Bild auf mich wie Andere einen wahrhaft be-

zaubernden Eindruck machte. Schien es uns doch aus der conventionellen Welt rundum auf einmal in die wirkliche zu führen, in der man das Knattern des Gewehrfeuers, den Donner der Kanonen, das wilde Geschrei der Kämpfenden förmlich zu hören meinte. Neben dieser ächten und ursprünglichen Kraft sahen unsere neu aufgetauchten Realisten wie Piloty gar zahm und wohlerzogen aus. Mir ging vor diesem so überraschend nationalen Kunstwerk die Ahnung der großen Dinge auf, die uns noch bevorstünden, und daß sich das aus dem gemalten Gedicht bald in die Wirklichkeit übersetzen müsse. — War doch auch jene ganze Kunstausstellung mit Schwind's, Preller's, Rethel's, Knaus' wie Menzel's gewaltigem Auftreten eine Morgenröthe, die es deutlich verkündigte, daß unsere Nation sich anschicke, den ihr gebührenden Platz in der Welt wieder einzunehmen. Menzel's Hochkirch war die erste Lerche, die Tage wie Sadowa und Sedan ankündigte.

Das größte dieser Friedericianischen Bilder ist die 1857 in lebensgroßen Figuren ausgeführte Zusammenkunft Josephs II. mit Friedrich zu Neisse. Dieser kommt, gefolgt von einer zahlreichen, prächtig gemalten Suite, dem jungen, ihn bekanntlich enthusiastisch verehrenden Kaiser voll Wohlwollen auf der Treppe des Schlosses entgegen, um ihn zu umarmen. Hier ist jene für Friedrichs spätere Zeit so charakteristische Starrheit des Alters in der Bewegung der Figur vortrefflich ausgesprochen, wie der jugendliche Enthusiasmus im Joseph. Noch besser als die Herrscher selber ist indeß ihr Gefolge charakterisirt, so der die Stufen heraufsteigende Laudon, eine ungewöhnlich meisterhafte Figur, im Ganzen sieht man aber doch, daß der große Maßstab Menzel noch

ungewohnt ist und er sich in halber Lebensgröße oder noch geringeren Formaten sicherer und eigenthümlicher bewegt. Hier und hier allein tritt der Mangel einer genügenden Schulung zu Tage, ein Mangel, den er übrigens sicherlich sehr bald verbessert hätte, wenn ihm viele große Aufgaben beschieden gewesen wären. Fehlte es ihm doch gerade an Naturstudium am allerwenigsten, wie der Cornelianischen Schule.

Außerdem hat er noch 1854 Friedrich den Großen auf einer Reise, 1855 die Huldigung der schlesischen Stände 1741, dann Friedrich den Großen bei Leuthen (unvollendet) in Oel gemalt, von denen besonders das erstere Bild schon eine überraschende Meisterschaft im Colorit zeigt. Daneben entstanden aber noch eine Unzahl anderer Arbeiten, Illustrationen und Zeichnungen aller Art, endlich hat er sich selbst einmal im Fresko an zwei Bildern versucht, die im Remter des Schlosses zu Marienburg die Großmeister Siegfried von Feuchtwangen und Ludger von Braunschweig darstellen. Am geistvollsten und schlagendsten bleibt er aber doch im Aquarell, das er, mit Gouachefarben stark vermischt, mit unglaublicher Virtuosität, Energie und feinem malerischen Sinne handhabt. Es ist seine eigentliche Muttersprache, deren er sich daher auch zu allen Zeiten mit Vorliebe bediente. Hier entwickelt sein Pinsel eine witzig vibrirende Lebendigkeit, etwas geistvoll Petillantes, das diese Blätter geradezu einzig in ihrer Art dastehen läßt, so aus dieser Zeit eine Beglückwünschungs-Adresse des Berliner Magistrats an den Kronprinzen bei dessen Volljährigkeit, dann ein Festalbum (12 Aquarelle) als Geschenk des preußischen Hofes an die Kaiserin von Rußland, endlich Neun Blätter aus der Geschichte

Friedrichs des Großen für die Kahlbaum'sche Sammlung u. A. m.

Höchst interessant ist auch eine 1853 publicirte Lithographie, die Menzel nach seinem für das Weihnachtsfest der Berliner Künstler gefertigten großen Transparentgemälde hergestellt hatte. Sie zeigt uns den zwölfjährigen Christus im Tempel, der mit den Pharisäern streitet und dabei eben von seiner Mutter überrascht wird. Wenn irgendwo, so kann man hier, einem durchaus in ideale Sphäre gehobenen Gegenstand gegenüber, von Naturalismus bei Menzel sprechen. Das Bild reizte mich, als ich es das erstemal sah, geradezu zum Lachen durch die furchtbare Unmittelbarkeit, die den Erlöser als einen ziemlich naseweisen Judenjungen auffaßt und seine Mutter als ein Schikselchen, wie es nur je eines gegeben hat mit den kurzen, hastigen und ungraziösen Bewegungen der Race, die Schriftgelehrten als eine Sammlung von Wucherern und Verkäufern alter Hosen, wie sie nicht brillanter auf der Straße aufgelesen werden konnten. Das Ganze riecht förmlich nach Knoblauch und man glaubt die unendliche Melodie von lauter Naseallauten zu hören, wie sie Einem beim Besuchen einer Synagoge während des Gottesdienstes entgegenkommen — widerwärtig auf's Höchste — aber von einem Lebensgefühl. einer packenden Wahrheit, die noch heute mit Bewunderung erfüllen. Mit um so größerer als damals noch kein Mensch in Deutschland solcher malerischen Freiheit der Behandlung fähig war, in einer Zeit, wo selbst diese Kunst den hölzernen Zwang, die pedantische Steifheit des Regiments wie der Nation selber nur zu häufig widerspiegelte. Man muß Menzels geistvoll freien, die Phantasie so unendlich anregenden Vortrag mit der pein-

lichen Ausführlichkeit vergleichen, die Krüger kurz zuvor in seiner berühmten „Berliner Wachtparade" zeigt, um den ungeheuren Fortschritt zu ermessen, den er hier machte und der ihn direkt dem Rembrandt annäherte, mit dem sein Blatt die merkwürdigste Aehnlichkeit zeigt. Er hat ihm dann auch noch eine ganz ähnliche Austreibung der Wechsler aus dem Tempel folgen lassen, die er wie Adam und Eva zuerst ebenfalls als große Transparente gemalt. Von sonstigen Zeichnungen aus dieser Zeit sind noch ein großer Shakespeare und zahlreiche Handzeichnungen in farbiger Kreide zu erwähnen, die er nicht weniger geistvoll behandelt als seine Aquarelle, dann ein König Friedrich Wilhelm I., eine Volksschule besuchend.

Als Uebergang zur Behandlung der Neuzeit, die uns Menzel noch von einer ganz neuen Seite kennen lehrt, dient die Begegnung Blücher's mit Wellington am Abend der Schlacht von Waterloo, die 1858 entstand. Der Regierungswechsel brachte ihm nun endlich den ersten offiziellen Auftrag zu einem großen Historien- oder vielmehr Ceremonien-Bilde, also leider gerade der unglücklichsten Gattung für ihn und seine so ganz auf die Entwicklung dramatischen Lebens gerichtete Art. Wie Friedrich Wilhelm III. das schöne Talent Krüger's nur zur Darstellung einer großen Wachtparade zu benützen wußte, so vermochte man sich auch zwanzig Jahre später zu keiner besseren Aufgabe für das Menzel's aufzuschwingen, als zur Darstellung der Krönung König Wilhelm's in der Schloßkirche zu Königsberg, an der sich nun der Meister vier Jahre lang von 1861—65 abmühen mußte, dem undankbarsten Stoff eine malerische Seite abzugewinnen. In seinen ukermärkischen Granden er-

innert das Bild allerdings direkt an unsere Vorväter eckigen Andenkens, mit frommen Herzen und groben Fäusten, wie sie unsere Maler von Martin Schongauer bis Bartel Beham darstellen und zeigt, daß wir noch immer nicht aus ihrer biderben Art geschlagen. Menzel selbst ist einer gewissen Seite Dürer's nahe genug verwandt, er hat dieselbe Tendenz, das Individuelle, für das er den wunderbarsten Blick besitzt, ein wenig zu übertreiben.

Das tritt nun nirgends so schlagend hervor als hier. Der Künstler hat den Augenblick gewählt, da der Kaiser sich eben die Krone aufsetzt, und den männlich ernsten, tiefgläubigen Ausdruck des Gesichts wie die ganze Hünengestalt desselben dabei vortrefflich wiedergegeben. Wirkten alle Figuren so gut als diese, so nähme sein Bild einen noch viel höheren Rang ein. Man kann den Mann in seiner schlichten Heldennatur, die in den schicksalsvollsten Momenten ihn mit jener stahlharten Unerschrockenheit den Platz behaupten ließ, die allein zum Sieg zu führen vermag, nicht ansehen, ohne die höchste Achtung vor ihm zu empfinden, auch vor seinem felsenfesten Glauben an seine hohe Mission, die er mit seltenem Pflichtgefühl so gewissenhaft nimmt. Ist er doch in all diesen Eigenschaften ein ächter Typus deutschen männlichen Wesens, wie man ihn so rein wahrlich nicht alle Tage trifft; ganz besonders auch mit seiner Frömmigkeit, wenn sie auch der jetzt leider herrschenden Weltanschauung widerspricht.

Er steht deßhalb ja nicht allein damit. Das ganze gewaltige Kleeblatt, das man Kaiser Wilhelm, Bismarck und Moltke nennt, besitzt ja bekanntlich noch immer die heute unverzeihliche Schwäche, in einer Welt, wo der kleinste Or-

ganismus eine Seele besitzt, dem größten von allen, dem Universum, auch eine zuzutrauen!

Derlei strenge Soldatenköpfe, wie diese drei, sieht man nun wie eine erzene Mauer um den schwörenden König aufgeschichtet; aber nur, wenn man sie erst sucht, da der Maler sie in einem rothen Meer von Sammtmänteln und Purpurteppichen, das den ganzen Vordergrund überfluthet, förmlich ertränkt und überdies zu lichtlos gemalt hat, so daß man sie nur schwer herausfinden und höchstens noch den jugendlich frischen Sieger von Wörth und sonst einen oder den andern Träger eines seither unsterblich gewordenen Namens erkennen kann. Betrachtet man sie aber genauer, so wird man erstaunen über die Energie und Großartigkeit, mit der das individuelle Wesen eines Jeden aufgefaßt und wiedergegeben ist. Machen aber die zahllosen blassen Bureaukratengesichter, die sich wie Quarzkörner im Granit unter die Militärs eingestreut finden, schon einen sehr ernüchternden Eindruck, so steigert sich das, wenn der Blick vollends auf die im Mittelgrunde sitzende Damenwelt fällt, die der Maler mit zuviel unbarmherziger Ehrlichkeit dargestellt hat. Die Frauenschönheit ist nun einmal so wenig sein Fach, als das Schmeicheln überhaupt. Es ist schwer, nicht zu lächeln, wenn man die Indiskretionen sieht, deren er sich gegen diese Meisterstücke der Schöpfung schuldig gemacht, und die um so beleidigender werden, als sie so geistvoll sind wie Alles, was er macht. Hinter ihnen, in dem Fond der Kapelle, verlieren sich dann die langen Reihen des übrigen besternten, verehrungswürdigen Publikums, das einem ziemlich gelangweilt vorkommt, weil es ganz gegen Menzel's sonstige Gewohnheit, der hierin ja gerade Meister, ohne irgend pikante

Lichtwirkung erſcheint, ſo daß man es ſchon ganz in der Nähe betrachten muß, um zu erkennen, daß jeder Einzelne wiederum ſehr charakteriſtiſch, voll Reiz der Auffaſſung gemalt iſt, während das Ganze ſo matt ausſieht. — Menzel, der das feinſte Auge für jeden kleinen Zug beſitzt, der in ſeinen Zeichnungen die incarnirte Wahrheit, wenn auch nicht jener photographiſchen Art gibt, die unſere heutigen Naturaliſten kennzeichnet, hat hier die Totalerſcheinung doch nur unvollkommen wiedergegeben. Das Ganze ſieht ſo aus, als ob der Maler alle Tage eine neue Figur auf die weiße Leinwand neben die geſtern fertig gewordene hingeſetzt, ſeine Compoſition niemals in den Licht- und Schattenmaſſen genügend abgewogen hätte, ſo daß man ſich nur wundert, wie es denn möglich war, ſo viel Trefflichkeit zu verſtecken.

Vor dieſem Bilde lernte ich endlich im Jahr 1863 bei einem Beſuch in Berlin den Meiſter perſönlich kennen, der mich ſchon ſo oft entzückt und mit dem ich bisher nur brieflich verkehrt hatte. Man kann nicht leicht eine merkwürdigere Geſtalt ſehen als ihn. Auffallend klein, aber gut und ſtark gebaut, ſitzt auf den breiten Schultern ein gewaltiger Kopf mit einem Ausdruck von ſeltener Energie. Unter der mächtigen knotigen Stirn blitzen ein paar durchdringende blaue Augen hervor, deren forſchender Blick nicht leicht auszuhalten wäre, wenn er nicht durch zwei große Brillengläſer gedämpft würde. Eine kräftige Naſe und auffallend feſter trotziger Mund, endlich das breite entſchloſſene Kinn vermehren den Eindruck, der durch den mächtig vibrirenden Baß, der uns entgegentönt, noch geſteigert wird, und zu dem nur ein langer Bart fehlt, um uns die Illuſion beizubringen, daß er recht gut als Alberich das Gold

des Nibelungenschatzes zu hüten haben könnte. In unseren weniger poetischen Zeiten dürfte man ihn am ehesten für einen Kriminalgerichtspräsidenten, schwerlich aber je für einen Maler nehmen, dazu sieht dieser Realist viel zu scharf in die Welt hinein statt in's Blaue hinaus.

Obwohl Autodidakt, ist Menzel tiefgebildet, spricht vortrefflich und schreibt nicht weniger gut, so daß es ein Hochgenuß ist, mit ihm zu verkehren und sich an seinem frischen eigenartigen Wesen zu erquicken. Das Schneidige, Resolute, was alle seine Bilder zeigen, hat auch er, nirgends sind Styl und Mensch mehr in Uebereinstimmung. Es war eben die linke Seite seines Bildes mit dem König am Altar fertig und ich erstaunte nur, mit welcher Wärme, durchdringender Schärfe und patriotischen Begeisterung er über den König sprach und mir seinen Heldencharakter auseinandersetzte, an den damals mitten in der Conflikszeit wenigstens in Süddeutschland noch kein Mensch dachte und wie er sich doch später so glänzend bewährt hat.

Nach 1866 erhielt Menzel vom Staat keinen Auftrag, um dieses herrliche Drama zu verewigen; warum? ist nicht bekannt geworden. Er aber hat sich im Leben grundsätzlich nie um etwas beworben, keiner hochmögenden Protektion etwas verdanken wollen, so kam es denn, daß der geborne Maler der preußischen Kriegsgeschichte wieder leer ausgieng und man damit abermals wie 1815 den Beweis lieferte, daß man zwar Siege zu erfechten, aber viel weniger verstehe, dieses reiche Kapital von Ruhm auch entsprechende Zinsen tragen zu lassen. Vielleicht kamen auch persönliche Ursachen dazu, die den Künstler bestimmen mochten, sich im Hintergrund zu halten; er war kein Reiter, sehr kurzsichtig,

und hatte überdieß wahrscheinlich schon vom Krönungsbild her genug an allen offiziellen Bestellungen.

Nichtsdestoweniger hat er aber doch diesem für Preußen so glorreichen Jahr 1866 ein Denkmal gestiftet, das an ächtem Kunstwerth alles überwiegt, was Andere, wie achtbar es auch immer sei, daraus gemacht haben.

Es ist die Huldigungsadresse der Stadt Berlin bei der Rückkehr des Königs von Sadowa und dem feierlichen Einzug desselben mit den Truppen, ein unerreichtes Meisterstück komischen Humors, unerschöpflicher Phantasie, barocker Einfälle und wunderbarer Naturwahrheit in Ausführung derselben. So der oberste Theil, wo in den Falten des Königsmantels und der ihn zusammenfassenden Krone, die das Ganze einrahmen, sich spielende Kinder mit unendlichem Muthwillen herumtummeln. Die Buchstaben der Adresse dienen ihm dann zu einer entsprechenden Darstellung des triumphirenden Einzugs. Gleich die Worte: „Willkommen, o König, in deiner Metropole", sind als Staketen eines Gitters benützt, hinter dem wir die Festjungfrauen in gespannter Erwartung zappeln sehen, während „Metropole" in einer Zeichnung des Berliner Rathhauses steht. Unter ihnen sind die einerseits mit Frauen und rechts mit Invaliden besetzten Tribünen voll meisterhaft das Ergriffensein und den Jubel beider darstellenden Figuren, wo uns dann eine Menge von Einzelmotiven, bald durch Rührung und bald durch Lachen Thränen auspressen. Z. B. die barmherzige Schwester, welche einem Verwundeten die Balkontreppe hinaufhilft, oder ein Dämchen, das von diesem herab einen einreitenden Küraſſier mit solchem Eifer grüßt und hinwiederum von ihm gegrüßt wird, daß sie beide fast das Uebergewicht bekommen. Dann

bei „inmitten deiner Heldenschaar" sind die Lettern wieder als Staketen benützt, auf denen die Köpfe der Führer: Bismarck's, Moltke's, Roon's ꝛc. als Nägel ausgemeißelt sind, hinter ihnen aber die triumphirenden Soldaten selber sich drängend und grüßend, jubelnd und Kränze auffangend, voll herrlichen Lebens einziehen. In diesem Styl geht es dann bis zum Schlusse fort, immer neu und überraschend, sinnvoll den ganzen Glanz des Moments aussprechend, daß es unmöglich gewesen wäre, Berlin an jenem Einzugstage treffender und geistreicher zu schildern.

Ich glaube nicht, daß wir im ganzen Bereiche unserer verzierenden Kunst etwas so durchaus originelles, das Innerste des Gemüths ergreifendes und rührendes haben, und das zugleich den höchsten Jubel des Sieges, seinen ganzen Ueberschwang athmete, daß man fast versucht wäre, diese Leistung des Künstlers über alle seine anderen zu setzen. Sein Herz wenigstens war sicherlich bei keiner so sehr mit im Spiel. Dabei gibt er die Soldaten Kaiser Wilhelm's eben so unübertrefflich wieder, als einst die des großen Königs. — Ganz charakteristisch für ihn ist aber auch die allen Traditionen bürgerlicher Ornamentik hohnsprechende Stylllosigkeit des Ganzen, jene Selbständigkeit, die sich nun einmal durchaus keiner fremden Fessel beugt, selbst kein rythmisches Gesetz anerkennt, alles aus sich heraus holt, und doch nur um so packender wirkt. Den Schmerz aber kann man doch nicht verwinden, daß eine Composition, in der ein ganzes Halbdutzend riesiger Bilder steckt, jetzt auf einem Blatt von zwei Fuß Höhe zusammengedrängt werden mußte und dadurch dem Volk eigentlich unzugänglich bleibt.

Vor- und nachher malte er eine Reihe allerdings höchst

reizender Aquarelle und Genrebilder, unter den ersteren badende Knaben in Kösen, die alte Synagoge in Prag, Berliniſches Straßenleben in der Weihnachtszeit, der neue Schifffahrtskanal in Berlin, eine Ballgeſellſchaft ꝛc. ꝛc. Von Oelgemälden den berühmten Sonntag im Tuileriengarten, ein Meiſterſtück petillanter Erzählung wie ſchärfſter Charakteriſtik, dem er ſpäter noch eine Pariſer Straßenſcene in gleichem Geſchmack folgen ließ. Derſelben Gattung ſoll auch eine Miſſionspredigt in Kösen ſein. Aber Menzel wußte nicht nur das Unbedeutende bedeutend zu machen, er wäre auch dem Größten gewachſen geweſen! — Gleichwohl gehören dieſe kleinen Bilder, deren jetzt eine Menge entſtanden, zu den Perlen deutſcher Kunſt und wurden denn auch als ſolche geſchätzt und — bezahlt.

Das Jahr 1870 trieb Menzel dazu, die Abreiſe des Königs Wilhelm zur Armee in einem größeren Oelgemälde zu ſchildern, das uns von der Innigkeit des Verhältniſſes zwiſchen Volk und Fürſt in dem bedeutungsvollſten Moment ihrer Geſchichte das rührendſte Zeugniß ablegt und die alte Fülle der Erfindung unvermindert zeigt, wie den köſtlichen Humor und die bewunderungswürdige Charakteriſtik. Sie finden ſich auch in den beiden Ehrenbürger-Ernennungsurkunden der Stadt Berlin für den Fürſten Bismarck und Feldmarſchall Moltke. Die letzte dieſer Gattung von Arbeiten iſt eine Glückwunſchadreſſe an Kaiſer Wilhelm von der Akademie der Künſte aus Anlaß des Attentats, wie die früheren in Gouache ausgeführt.

Sonſt beſchäftigte ſich Menzel die erſten Jahre nach 1870 nun hauptſächlich mit Illuſtrationen, die meiſt durchaus klaſſiſch ſind. So z. B. 1877 die unübertrefflichen zu

Heinr. v. Kleist's zerbrochenem Krug, wo es wohl schwer sein möchte, die Träger der Handlung wie die Zeit, in der sie sich zuträgt, schärfer und mit besserem Humor zu charakterisiren. Dann 1878 zur Gustav Freytag-Galerie Friedrich den Großen am geöffneten Sarge des großen Kurfürsten, zu Grote's Shakespeare-Illustrationen einen Heinrich VIII., auf dem Ball mit Anna Boleyn tanzend, der an überzeugender Wucht alle anderen Bilder dieser Sammlung weit übertrifft. Oder vier Zeichnungen in Scherr's Germania, darunter das Tabaks-Kollegium, das Souper zu Sanssouci, womit die Zahl seiner Arbeiten für den Holzschnitt das siebente Hundert überschritt. Nicht minder interessant sind die in dieser Zeit entstandenen Aquarelle, von denen er bei der Wiener Welt- wie bei der Münchener deutschen Ausstellung 1876 eine ganze Anzahl brachte, die, wie alles, was er macht, durch ihre außerordentliche malerische Freiheit und Energie der Behandlung allein schon unvergänglichen Werth besitzen. Darunter mehrere zopfige Altäre aus katholischen Kirchen, welche mit einer Bravour und einem Farbensinn gemalt waren, die Alles in Erstaunen setzten. Nicht minder einige andere Dinge, Volksszenen, Maurer an der Arbeit, ja Stillleben sogar. Dann ein allegorisches Gedenkblatt des 50jährigen Jubiläums vom geheimen Commerzienrath Heckmann in Form einer Adresse, gleichfalls so voll von Zügen des köstlichsten Humors, daß sie dicht hinter der Einzugs-Adresse rangirte.

Jetzt malte er auch 1875 das große Walzwerk in Königshütte, das unter dem Titel „moderne Cyklopen" die Pariser Weltausstellung zierte. Dieses Bild ist wieder so reich an Originalität, die der Künstler ja bei den verschie-

denſten Vorwürfen nie zu bethätigen verſäumt, und enthält auch die reizendſten Einzelheiten in Fülle, in die ſich aber, eben der Eigenthümlichkeit halber, die jeder Schule, jedem Styl Hohn ſpricht, nur allmählig einzuleben gelingt — ſchon ob der ſonderbaren Farbencompoſition, wo alles Licht von einem ungeheuren Eiſenblock ausgeht, der eben weißglühend unter einen Dampfhammer geſchoben wird, um verarbeitet zu werden. Die Lebendigkeit nun in Darſtellung der damit beſchäftigten Arbeiter, ihre derbe, ſchlagende Charakteriſtik, endlich die vortreffliche Wiedergabe des in einer ſolchen rieſigen Werkſtätte durcheinander laufenden Räder-, Riemen- und Maſchinenwerks aller Art iſt ſo außerordentlich gelungen, daß man den ſinnbethörenden Lärm zu hören, den Steinkohlendampf zu riechen meint und ſich faſt ängſtlich umſieht, ob einen nicht ein Rad unverſehens packe, ein glühender Funke treffe. Das Werk iſt durch und durch genial, bei jeder neuen Betrachtung entdeckt man auch neue Reize und ärgert ſich, daß man das nicht gleich Anfangs alles geſehen hat. Schildert Menzel hier das arbeitende Volk in Berlin mit unerreichter Wahrheit, ſo überraſchte er bald noch viel mehr durch die in ſeinem weltberühmt gewordenen „Ballſouper“ gegebene Schilderung der modernen Berliner Hofkreiſe. Sie iſt unſtreitig ein ſolches Meiſterwerk, daß wir dem ſelbſt in ſeiner eigenen Produktion kaum etwas von gleichem Werthe entgegenzuſetzen haben, und er da vollends alles, was Fortuny und andere Ausländer gemacht, an Schärfe der Charakteriſtik wie ſelbſt maleriſchem Reiz weit übertrifft. Wohlwollend kann man ſeine Schilderung hier allerdings nicht nennen, darin unterſcheidet ſie ſich gründlich von der herzerquickenden „Abreiſe des Königs zur Armee 1870“.

Beide Bilder aber geben zusammen mit dem Walzwerk eine Schilderung des heutigen Berliner Lebens aller Klassen, wie sie vollständiger und wahrer wie künstlerisch reizvoller unmöglich gedacht werden kann. Sie bilden darum auch eine ganz neue Epoche im Entwicklungsgang des Künstlers, den sie nun erst zum größten deutschen oder vielmehr spezifisch preußischen Volksschilderer erhoben, wie sie auch erst seine allgemeine Anerkennung als solchen bewirkten. Denn das Zufällige, Ungesuchte und darum absolut Glaubwürdige ist ja gerade die größte Stärke der Werke Menzel's, aber auch die Eigenschaft, welche so lange seiner Anerkennung im Wege stand. Denn das schien ja alles ganz selbstverständlich und natürlich, was war da viel zu bewundern! Ueberdies war er nicht weit her, Niemandes Schüler, lehnte sich an Niemanden an, das mußte ja verstimmen. Es ist das auch bei einer so ganz aus der Reihe des Hergebrachten heraustretenden, urwüchsigen Erscheinung nur zu begreiflich, Menzel ist von der Natur bestimmt, Maß zu geben, nicht zu empfangen. Das spricht sich auch dadurch aus, daß er niemals Italien länger besucht, überhaupt gelegentliche Abstecher nach Paris und Wien abgerechnet, nie größere Reisen oder längeren Aufenthalt im Auslande gemacht hat.

Seit dem Ballsouper hat Menzel nur mehr kleinere Arbeiten gemacht, die aber alle der unmittelbarsten Gegenwart angehören, Dinge schildern, die recht eigentlich erlebt wurden, und daher auch ganz das Gepräge dieser Unmittelbarkeit tragen. Das Bedeutendste dieser Bilder ist die „Prozession in Gastein", wo er süddeutsches Volksleben fast ebenso meisterhaft schildert, als in den drei vorerwähnten Werken das Berlinische aller Klassen. Allerdings ist seine Schilde-

rung hier keine wohlwollende und feine geiſtreiche Schärfe hat ſelbſt einen Zug von Hohn. Um ſo größer iſt der maleriſche Reiz, die Wahrheit der Charakteriſtik iſt aber ſo groß, daß einſt der verewigte Spitzweg und ich, zuerſt die Photographie des Bildes ohne Unterſchrift ſehend, ſofort darauf kamen, daß dieſe Szene nur im Pinzgau ſpielen könne, zu dem bekanntlich Gaſtein gehört, da nur ſeiner Bevölkerung dieſe Bauern entſprächen, die doch in ihrer Tracht ſich nicht von allen andern Tyrolern unterſcheiden. Aber auch die Schilderung aller der Prozeſſion als Zuſchauer beiwohnenden Badegäſte iſt ſo gränzenlos zutreffend, daß man Nationalität und Stand eines Jeden ſofort erkennt. Hier hat alſo Menzel der Kunſt ein ganz neues Feld erobert, da es derſelben bisher nie gelang, die Bedingtheit der Menſchen nicht nur durch Zeit und Nationalität, ſondern ſelbſt durch Provinz und Stand ſo haarſcharf zu ſchildern. Menzel wäre ſchon darum der erſte jetzt lebende deutſche Künſtler, weil er den deutſchen Charakter in ſeinen Tugenden und Schwächen vollkommener in ſich aufgenommen hat, als irgend ein anderer unſerer Maler es ſeit Dürer vermocht hat, mit dem er ja ſelbſt das eigenſinnige Getrippel des Strichs theilt. Er hat darum auch auf alle anderen deutſchen Künſtler mehr oder weniger beſtimmend gewirkt, ja ſelbſt auf ſehr viele Fremde, wie Fortuny, Pradilla oder Beraud.

Dieſelbe Schärfe der Beobachtung findet man annähernd wenigſtens auch bei ſeiner Pariſer Boulevard-Szene, dann bei der ziemlich großgemalten Darſtellung einer Marktſzene auf Piazza d'Erbe in Verona, wenn ſie begreiflich auch nicht an die vorerwähnten in Feinheit der Charakteriſtik hinreichen.

Jede neue Kunstperiode ist nichts anders als die Befreiung von den Fesseln einer leblos gewordenen Tradition durch ein erneutes Zurückgreifen auf die Natur. Wer der ausgelebten Kunst dadurch neue Wege zeigt, ist ihr Held. Ein solcher Pfadfinder für die heutige deutsche Kunst war Adolf Menzel. Deßhalb begrüßte denn auch an seinem siebzigsten Geburtstage die ganze Nation den so oft verspotteten und verhöhnten als glücklichen Sieger. Ist doch unermeßlich sein Verdienst, dem deutschen Volke zuerst wieder die eigene Geschichte fesselnd und erhebend dargestellt, die Kunst zum Ausdruck unseres eigensten Wesens gemacht, dieser selbst damit aber völlig neue Wege geöffnet zu haben.

XIX.

Hans Makart.

Dieſer merkwürdige Künſtler ſpiegelt in ſeinen Werken die geiſtige Verfaſſung einer Periode am frappanteſten ab, der es nach den koloſſalſten politiſchen Erſchütterungen, nach dem Erblaſſen der politiſchen wie religiöſen Ideale nur noch darauf ankam, in vollen Zügen zu genießen. Beſonders die ganze Leichtblütigkeit des ſpezifiſchen Wiener Sybaritismus findet ihren vollendetſten Ausdruck in Hans Makart's Bildern.

Ich habe mir ſeinerzeit viel Mühe geben müſſen, die Momente zuſammen zu ſuchen, durch welche ſich die Entwicklung eines ſolchen Charakters allenfalls erklären läßt. Denn aus dem Künſtler ſelbſt, bekanntlich einem der hartnäckigſten Schweiger, die es nächſt Robert Schumann jemals gegeben, war ſehr wenig herauszubringen. Dies Schweigen blieb um ſo unbeſieglicher, als es ganz und gar nicht Abſicht, bewußte Verſchloſſenheit bei ihm war, ſondern angeborne Eigenſchaft. Offenbar fand Mutter Natur bei ſeiner Verfertigung, daß ſie dieſem Sonntagskind ſchon genug gegeben, und ließ daher die Sprache unter den Talenten, mit denen ſie es ausſtattete, völlig bei Seite.

Hans Makart ist am 27. Mai 1840 in Salzburg geboren, wo sein Vater Zimmeraufseher im kaiserlichen Lustschloß Mirabell war, das durch seine geschmackvolle Pracht im Styl des vorigen Jahrhunderts berühmt ist, wie durch seine herrlichen Gartenanlagen inmitten einer wundervoll reichen Natur. Der Knabe erhielt also schon in der frühesten Jugend jene Eindrücke des Glanzes und der sinnlichen Freude, künstlerisch veredelter Ueppigkeit, deren Wiedergabe später seine Hauptstärke bilden sollte. Aber auch die vollste Empfänglichkeit dafür wie das künstlerische Talent waren offenbar in der Familie einheimisch, denn sowohl sein Vater als ein Bruder desselben, der Pfarrer in Tyrol war, zeichneten und malten mit Leidenschaft und nicht ohne Begabung Landschaften, ein Bruder der Mutter, der in der k. Residenz die Stelle eines Schloßverwaltungscontroleurs bekleidete, und als Onkel Büffemeyer später viel Einfluß auf den Knaben hatte, malte ebenfalls besonders dekorative Sachen, reichverzierte Wappen und allerhand kalligraphische Kunststücke. Die Mutter selber, auch sonst eine sehr originell begabte Frau, besaß ein eminentes malerisches Talent, das offenbar *sie* dem Sohne vererbt hat. Was sie an Kleidern, Geräthen u. dgl. in die Hände nahm, sah immer nach etwas aus. Selbst wenn es der elendeste Stoff war, so verstand sie ihn immer so zu drapiren, daß man die köstlichsten Dinge zu sehen meinte. Geschmack und malerisches Geschick waren ihr angeboren. Der Vater scheint auch eine Künstlernatur gewesen zu sein, phantasievoll, liebenswürdig, genußlustig und leichtlebig wie nur je ein Oesterreicher, so eine Art Ritter Kurt, der Widersacher, Weiber, Schulden niemals los werden konnte. Viel verbrauchend in jeder Art, kam er darob zu-

letzt in Conflikt mit seinem Amte und ging seinem abentheuerlichen Drange folgend 1848 auf einmal in die weite Welt. Von da an verschollen, soll er den italienischen Feldzug unter Radetzky als Freiwilliger mitgemacht haben und dort gefallen sein. So wird in Salzburg erzählt, wo er übrigens trotz alledem heute noch viel Sympathien hinterlassen hat. Auf der Mutter, die ebenfalls eine kleine Anstellung im k. Residenzschloß hatte, lag nach des Vaters Weggang die ganze Last der Erziehung ihrer Kinder. Sie scheint dieselbe nicht allzuschwer genommen, die Kleinen im Gegentheil vollständig gewähren lassen und sich darauf beschränkt zu haben, ihre Liebe sich zu erhalten, wie denn wenigstens unser Makart mit viel Pietät an ihr hieng und sie in Wien alsbald zu sich nahm.

Der schöne, schwarzlockige, stille Knabe war schon als Kind durchaus eigenartig, voll der unendlichsten Harmlosigkeit und Sinnigkeit. So soll er sich am liebsten in einer Ecke des Hofes mit einem Häufchen Sand und Steinen am Bauen vergnügt und Tage lang so habe zubringen können. In der Schule lernte er dagegen gar nichts, schon weil er unaufhörlich hinter ihr herumlief. Die in den Sohn verliebte, auch wohl anderweitig allzu sehr in Anspruch genommene Mutter fand es zu natürlich, wenn er lieber in der herrlichen Gegend und der schönen Stadt herumschweifte, statt hinter den Büchern zu sitzen. Freilich blieb nun der ohnedies träumerische uud in sich gekehrte Junge in allem positiven Wissen unglaublich zurück, ja zeitlebens ein abgesagter Feind alles Rechnens und aller Orthographie. Natürlich galt er nun in seinem vollkommen fremdartigen Wesen, ob seiner gänzlichen Unbrauchbarkeit für's praktische Leben

als eine Art Trottel und ward der Schrecken aller Vettern und Basen. Ueberall der Letzte, war er nur bei dem Zeichnungsunterricht bald der Erste. Dieser Unterricht war glücklicherweise gut, weil der Lehrer — J. Mayburger, ein gebildeter Künstler — das große Talent des Jungen alsbald erkennend, denselben zum Gegenstand seiner besonderen Aufmerksamkeit machte. Er vermittelte ihm auch Unterstützungen und verkaufte ihm mehrere Arbeiten, sowohl an die Kaiserin als später an den Salzburger Kunstverein, nachdem Makart nach München gegangen war. So erst ein Stilllebenbild, dann bald nachher einen „Tilly auf dem Schlachtfelde bei Nacht". Es war dies ein gewaltiger Sprung, der Beginn seiner großen Laufbahn. Es gereicht Makart zu besonderer Ehre, daß er gerade diesem Lehrer sein Leben lang vielfache Beweise seiner Dankbarkeit gab, und ihn jedesmal aufsuchte, wenn er nach Salzburg kam. Uebertraf er nun im Zeichnen rasch alle seine Genossen, so machte er sich besonders alsbald durch ein wahrhaft grenzenloses Formgedächtniß bemerkbar, das ihm erlaubte, was er nur einmal flüchtig gesehen, sofort in all seinen charakteristischen Details, wenn auch begreiflicher Weise damals noch ungeschickt und kindlich genug, wiederzugeben. Es ist denn auch die Grundlage seiner Kunst geblieben, die es ihm von allem Anfang an ermöglichte, frei aus sich heraus zu schaffen, was Andere erst mühselig der Natur nachcopiren müssen. So unterstützte er denn bald den Onkel Büssemeyer bei Ausfertigung seiner kalligraphischen Meisterstücke oder mit gothischen Schnörkeln reich ausgestatteten Diplome und hatte dafür Gelegenheit, sich überall in den kaiserlichen Schlössern herumzutreiben, seine Phantasie mit den Bildern ihrer kostbaren Ausstattung zu füllen, wie

denn die Deckengemälde des talentvollen Kottmayr in der Residenz schon früh einen bedeutenden Eindruck auf ihn gemacht zu haben scheinen. Hatte aber Alles um ihn herum reiche Form und prächtige Farbe, war oft von berauschender Schönheit, so blieb die Nahrung für Geist und Gemüth sehr viel dürftiger, als die für Sinne und Phantasie. Dies würde bei dem träumerischen Charakter und dem angeerbten Temperament Makart's allein schon genügen, die Richtung, die er später nahm, zu erklären.

Als es sich nun endlich darum handelte, einen Beruf für den fast 16 Jahre alt gewordenen Jungen zu wählen, fand man natürlich keinen als den des Künstlers, schon weil er zu jedem anderen völlig unbrauchbar erschien. — Die Mutter schickte ihn also nach Wien an die Akademie. Diese damals unter der ledernen Leitung Ruben's stehende Anstalt flößte aber dem jungen Menschen eben so wenig Vertrauen ein, als er ihren geistlosen Forderungen entsprach. Daß man ihn aber als gänzlich unbegabt bald mit Protest nach Hause schickte, war doch selbst für dies Paradies der Schulfuchserei zu stark. Ich weiß nicht, welcher Pedant unter ihren Lehrern sich dies Armuthszeugniß ausstellte, das um so unbegreiflicher ist, wenn man die Zeichnungen sieht, die er schon damals machte.

So in seinen schönsten Hoffnungen betrogen, kehrte Makart wieder zu Fuß, unter allen Entbehrungen bitterster Armuth, die er aber mit unendlich harmloser Resignation ertrug, nach Salzburg zurück. Die gescheiterte Hoffnung machte ihn aber noch stiller und in sich gekehrter, sein früher so froher Sinn war weg und er konnte Tage lang brütend bei seiner Mutter in der Residenz sitzen. — Obwohl er nun in der Schule

zu Wien nichts profitirt, so hatte er doch sehr viel gesehen, Rubens und die Venetianer, aber auch das brausende, genußsüchtige Leben der Hauptstadt kennen gelernt, was nun alles bald seine Wirkung zeigen sollte.

Mittlerweile war der geschickte Landschaftsmaler Schiffmann aus München nach Salzburg gekommen und hatte in Makart's Familie geheirathet; an ihn schloß sich jetzt dieser an. Schiffmann faßte bald die günstigste Meinung von seinem Talent, gab ihm den ersten Unterricht im Oelmalen und vermittelte auch bei der Verwandtschaft, daß man noch einmal einen Versuch mit dem jungen Menschen in München machen wollte. Dahin nahm er ihn 1859 mit, nachdem er ihm bei dem Erzbischof Tarnozki eine Unterstützung von 100 fl. ausgewirkt hatte. Kaum hatte er sich aber bei Schiffmann eingerichtet, so kam ein Beschluß des Familienraths, daß man Hans als Lehrling zum Graveur Birnböck dort geben solle. Auf diesen abentheuerlichen Gedanken war derselbe gekommen, weil Makart bei seiner Rückkehr von Wien die alten Monumente auf dem berühmten Salzburger Kirchhof wie dem des benachbarten Lauffen mit auffallender Schönheit skizzirt hatte, was bei der Verwandtschaft den Glauben erweckte, daß er für Wappen eine ganz besondere Befähigung habe. Glücklicherweise betrieb Schiffmann den Plan so flau, daß nichts daraus wurde. Dagegen führte er Makart zu Piloty, der aus den mitgebrachten Arbeiten alsbald sein Talent erkannte, aber ihn aus Mangel an Platz nicht sofort in seine Schule aufnehmen konnte. Einstweilen malte er nun bei Schiffmann, der eine herrliche Sammlung von kunstgewerblichen Gegenständen aller Art besaß und sich seine ganze Wohnung höchst malerisch damit ausgestattet hatte,

um sich zu üben, Stillleben aller Art mit schönen Geräthen u. dgl. nach der Natur, kopirte gute alte Bilder, malte dann Onkel und Tante lebensgroß im Rubens'schen Costüme, zwei Gemälde, die durch die Vornehmheit der Auffassung und malerische Freiheit der Behandlung bereits das große Talent vollständig verrathen sollen. — Abends beim Thee fertigte er eine unermeßliche Anzahl von Pausen und Studien nach den Architekturen, Ornamenten, Costümen und Geräthen, die Schiffmann besaß. Er zeichnete dann auch immer Compositionen aller Art in sein großes Skizzenbuch, meist schon mit gesteigertem Effekt, auffallend malerischer Behandlung, während geschichtliche Werke, Biographien ꝛc. vorgelesen wurden. So vergingen in stillem Studium zwei volle Jahre, und Makart hatte seinen künstlerischen Charakter vollständig ausgebildet, als er endlich 1861 in Piloty's Atelier eintrat.

Hier entstand nun zuerst der oben erwähnte Tilly auf dem Schlachtfelde, der seine künstlerische Persönlichkeit schon vollständig ausspricht, wie sie nachher geblieben ist. Ein Jahr später führte mich Piloty einmal durch mehrere Säle der Akademie, um mir die Arbeiten seiner Schüler zu zeigen. Es war damals die weitaus glänzendste Periode seiner durchaus kosmopolitischen Schule, aus der Schüz, Ferdinand Piloty, Grützner, Szekely, Fr. Wagner, Liezenmayer bereits hervorgegangen waren, während Max, Lenbach, Adamo, Defregger, Gysis ihr noch angehörten. Aus allen Nationen und Glaubensbekenntnissen des Universums zusammengewürfelt, ein Grundstock von talentvollen armen Neulingen, gespickt mit vornehmen, in die raffinirtesten Lebensgenüsse eingeweihten Dilettanten, bildeten diese jungen Leute dennoch eine Clique, die außerordentlich fest zusammenhing, ihre eigene ideale Welt,

Religion und Moralſyſtem für ſich hatte, die mit den ſonſt in der Welt gebräuchlichen nur loſe zuſammenhingen. Am eheſten vielleicht noch mit dem der ruſſiſchen Nihiliſten, jedenfalls war die Natur die einzige Gottheit, die da verehrt wurde. Nationales hatte die Schule ſchon damals gar nichts, ſie war in dieſer wie allen andern Beziehungen der denkbar ſtärkſte Gegenſatz zur einſtigen Cornelianiſchen. Dagegen begünſtigte dieſe Zuſammenhäufung von ſlaviſchen, ungariſchen, öſterreichiſchen, orientaliſchen und weiß Gott noch was für Elementen um ſo mehr die frühe Bekanntſchaft mit allen Arten ſinnlicher Genüſſe. Hier nun war es, wo Makart ſeine Weltanſchauung bildete, die bald auf das Taſſo'ſche „Erlaubt iſt, was gefällt" hinauslaufen mußte. Da entſtand jene ganz ſpezifiſche Miſchung von Naivetät und ſinnlicher Gluth, der wir alsbald in ſeinen Werken begegnen.

In einem abgelegenen Hofe der Akademie war ein kellerartiges Gemach, wo auch noch zwei Schüler arbeiteten. Als ich da mit Piloty endlich auch noch eintrat, frappirte mich neben Gabriel Max ein zierlicher, ſchwarzlockiger junger Menſch durch ein paar ſo glühend funkelnde Augen, wie ſie mir, da ich die Goethe's leider nicht mehr geſehen, ſeit denen Ludwig Tiek's nur noch bei dem größten Coloriſten der franzöſiſchen Schule, Eugen Delacroix, vorgekommen waren. Er malte, dem in der Schule mit Vorliebe gepflegten hiſtoriſchen Genre entſprechend, einen Lavoiſier, der das Gefängniß zur Werkſtatt umwandelt, aus der Makart ſeinerſeits aber ein Rembrandt'ſches Nachtſtück gemacht hatte. Es war das Einzige, was ſein Talent mit dieſem Stoffe etwa anfangen konnte, der ſchwerlich ihm eingefallen war. Mit dem Realismus der übrigen Schule hatte ſeine bloß auf eine energiſche

Lichtwirkung durch das Helldunkel berechnete und ebenso breit als skizzenhaft angelegte Arbeit übrigens nicht die geringste Aehnlichkeit. Gerade diese frühe Unabhängigkeit veranlaßte mich, seinen Namen zuerst öffentlich zu erwähnen, wie denn auch später unwillkürlich meinem Gedächtniß die Eigenthümlichkeit des stillen jungen Mannes eingeprägt blieb, da mir nie Jemand so beim bloßen Ansehen den Eindruck des Genies gemacht hatte.

„Der hat ein merkwürdiges coloristisches Talent, der wird noch von sich reden machen", sagte mir Piloty, als wir das Zimmer verlassen hatten, ohne daß ich damals viel darauf gegeben hätte. Aber die sonderbar glutvollen Schlangenaugen vermochte ich, wie gesagt, nie mehr zu vergessen. Ich sollte bald genug erfahren, weßhalb. Etwa ein Jahr darauf wurden in der Akademie zwei von Petersburg aus der Schule bestellte große Gemälde für die Dekoration eines Speisesaals ausgestellt. Das eine, von den Deutschungarn Liezenmayer und Wagner sehr geschickt ausgeführt, war im gewöhnlichen Charakter der Piloty-Schule gehalten, das andere, eine Nachmittagsunterhaltung vornehmer venezianischer Gesellschaft, hatte nicht das Geringste von ihr. Dafür aber — bei einer Composition, die von großem malerischen Talent und einer üppigen Phantasie zeugte, — eine eigenthümlich glühende und zugleich kühne Färbung, welche die Lokalfarben ganz im Element des Tons auflöste, wie man es bisher in München nie erlebt. Vor allem aber war das Bild der Schultradition entgegen, ganz freie Schöpfung ohne jede Spur von jener peinlichen Benützung des Modells, die sonst das Piloty'sche Atelier kennzeichnete. Noch mehr, eine so ganz bestimmte Persönlichkeit voll Sinnlichkeit und Schönheitsgefühl erschien darin ausgesprochen, daß man

unwillkürlich ausrief: Das ist ein geborner Maler! — Der Schöpfer des Bildes war Hans Makart, dem ich jetzt natürlich den ersten Tribut der Anerkennung zollte und dessen glänzendes Talent ich nun öffentlich hervorhob. Begreiflich verlor ich ihn auch von da an nicht mehr aus den Augen, indeß ohne seine persönliche Bekanntschaft weiter zu suchen. Ja, ich ging ihr absichtlich aus dem Wege, um mein Urtheil über eine offenbar so ganz hervorragende Erscheinung durch dieselbe nicht beeinflussen zu lassen, eben weil ich ihm schon das Bedeutendste zutraute. Der Erfolg beim Münchener Publikum war übrigens schon damals so entschieden, daß nur die schnelle Versendung der Bilder nach Petersburg eine weitere Verbreitung seines Namens verhinderte. Noch im gleichen Jahr, 1863, ging der junge Künstler mit Lenbach zur Weltausstellung nach London, wo beiden die in überaus großer Zahl versammelten Werke des Reynolds einen bleibenden Eindruck hinterließen. Auf der Rückreise ward dann auch Paris zum erstenmal besucht.

Eine Reihe kleinerer Arbeiten füllte nun die nächsten Jahre Makart's aus, unter denen die bedeutendste jene durch Photographie allgemein verbreitete Szene aus den lustigen Weibern von Windsor ist, wo Falstaff von denselben in den Waschkorb gepackt wird. Voll anmuthigen Muthwillens in den Frauen ist der dicke Ritter bereits ein solches Meisterstück von Charakteristik, wie ich ihn außer der Silhouette Konewka's nie mehr so gelungen gefunden habe. Dergleichen war nur der reinsten Inspiration des Genie's möglich. Auch der malerische Theil des Bildes war bereits von bezauberndem Reiz, vieles nach Art des Rubens nur so hingetuscht.

Ein in der Schack'schen Galerie befindlicher „Ritter und die Nixen" nach dem Heine'schen Gedicht schadete übrigens zunächst dem Künstler der nachlässigen Zeichnung der Hauptfigur halber, obgleich das Bild eben so geistreich erfunden als in einzelnen Theilen bewunderungswürdig gemalt ist. Es zeigt den Maler schon um ein gutes Stück weiter in jener ihn später so ganz charakterisirenden Art vorgeschritten, weniger auf die Herausarbeitung bestimmter Persönlichkeiten, als auf die Lösung mannigfaltiger koloristischer Probleme und auf eine Ausbildung des Helldunkels loszugehen, aus dem die Gestalten geheimnißvoll hervortauchen, um wieder in ihm zu verschwinden. Auch einer höchst originell componirten Leda wäre hier zu gedenken, wie mehrerer an Rembrandt erinnernden Portraite, endlich einer ganz zauberischen, römische Ruinen darstellenden Landschaft. Leider wurde sie in Paris 1867 so ungünstig gehängt, daß sie ziemlich unbeachtet vorüberging, trotz ihres traumhaften Reizes, in dem sie sicherlich von keiner anderen Landschaft der Ausstellung erreicht wurde. Sie war die Frucht einer italienischen Reise, die der Künstler kurz zuvor gemacht hatte. Aus Verdruß über den Mißerfolg übermalte dieser sie später und verdarb sie damit, so daß sie lange unvollendet stehen blieb.

Schon das Jahr darauf aber trat er mit jener großen Trilogie der „modernen Amoretten" hervor, welche bei ihrer Ausstellung im Sommer 1868 das ganze künstlerische München in Aufregung brachte. Er hatte das Bild ursprünglich zur Dekoration seines Ateliers bestimmt und erst die einstimmige Bewunderung seiner Freunde bewog ihn, es so zu vollenden, wie es jetzt ist, und zu zeigen. Es war also eigentlich eine dekorative Improvisation. — Dem ent-

ſprechend iſt denn auch der Reiz dieſer wunderbaren Schöpfung ganz naiv ſinnlicher Art und um ſo überwältigender, als nicht nur aller bisherigen Schulregeln, ſondern auch aller Realität und Wahrſcheinlichkeit darin in einer Weiſe geſpottet iſt, die an's Fabelhafte grenzt. Die jetzt als Verzierung eines Speiſe- oder Tanzſaals gedachte Produktion beſteht aus drei Theilen: einem überhöhten Mittelbild und zwei friesartigen Flügeln, alle auf Goldgrund. Die letzteren ſtellen Gruppen von bald ganz modern coſtümirten und dann wieder halbnackten, ſpielenden und tanzenden Backfiſchen dar, von denen man nicht recht weiß, ob ſie noch bloße Kinder oder ganz ausgebildete Mädchen ſind; das Mittelbild endlich zeigt den Triumphzug einer kaum dreijährigen, wiederum ganz modern coſtümirten, aber von nackten Kindern, unter denen ſogar Faune ſind, getragenen kleinen Maikönigin oder Prinzeſſin. Es iſt alſo das Heterogenſte an Menſchen und Dingen durcheinander gemiſcht, was man ſich nur immer denken und was einen realiſtiſch organiſirten Kopf in Verzweiflung bringen kann. Aber der Reiz des maleriſchen Gedankens, der Rythmus in der Bewegung, die Anmuth der ſchönen und anſcheinend unmittelbarſter Gegenwart abgelauſchten Mädchen, die große Form, die Makart überall eigen, jene ſüße Gluth der Färbung, welche über das Ganze ausgegoſſen, die ſo ächt künſtleriſche Wirkung der mit wunderbarer Geſchicklichkeit berechneten Kontraſte zwiſchen der landſchaftlichen Umgebung, den Gewändern und der weichen Karnation — das Alles wirkt zuſammen ſo berauſchend, daß auch der Beſchauer mit in den Wirbel des Tanzes hineingezogen zu werden glaubt, in dem ſich die kleinen, jubelnden Geſchöpfe drehen.

Obgleich nun die jungen Mädchen schon recht sehr kokettiren, so ist doch die Produktion selber noch durchaus naiv. Nicht in dem Sinne, wie es ein unschuldiges Mädchen ist, aber so wie es Correggio war und ihn gleich Rembrandt oder Rubens vor allen seinen Nachahmern auszeichnet. Die Welt ist diesen Naturen ein Stoff, den sie darstellen wie er sich in ihrem Kopfe widerspiegelt, ohne Reflexion und ohne Tendenz, so wie sie ist oder wie sie sie sehen in aller jener göttlichen Unbefangenheit, die Niemand hat und sich also auch Niemand herausnehmen darf als das Genie.

Nachdem das Bild in München den glänzendsten Erfolg errungen, wanderte es nun nach Wien und hatte zunächst dort keinen anderen, als die tonangebende Journalistik mit so brutaler Bosheit darüber herfallen zu machen, daß das Wiener Publikum, obwohl es weitaus das schönste und blendendste von allen Kunstwerken der ganzen großen Ausstellung war, es Anfangs richtig gar nicht zu bewundern wagte. Aus Anlaß der Ausstellung kam ich damals auch nach Wien und machte meiner Empörung über solche Infamie in der Behandlung eines glänzenden heimischen Talentes sehr ungebunden Luft in der „N. Fr. Presse", für die ich Berichte über die Ausstellung schrieb. Am anderen Tage war das Bild bereits verkauft und fortan vom Publikum eben so sehr belagert, als es vorher unbeachtet geblieben, — das Glück des Malers war entschieden. Es blieb das für mich und wohl auch für Andere eine der widrigsten Erfahrungen über den unheilvollen Einfluß, welchen gerade dem Genie gegenüber die Kritik in Deutschland bei der völligen Unselbständigkeit des Urtheils im Publikum nur zu regelmäßig ausübt. Denn während ihn bisher nur großmäulige und unwissende Jour-

nalisten angegriffen, ging von da an die Anfeindung durch die Fachmänner und Journale, die steifen Professoren der Aesthetik, erst recht los, bald im Namen der Moral bald in dem „der Würde der Kunst", und es lag nicht an den Herren, wenn der Ketzer nicht alsbald verbrannt ward, hölzerne Argumente häuften sie wenigens eifrig genug zum Scheiterhaufen. — Dieselben Leute, die das ganze Jahr hindurch vor der gründlich demoralisirten französischen Kunst des Empire auf dem Bauche lagen und nicht müde wurden, mit einer wahrhaft lächerlichen Ueberschätzung des Fremden deren Ueberlegenheit über die deutsche zu proklamiren und damit wenigstens ihre eigene Bedientenhaftigkeit zu beweisen, sie fanden jetzt nicht sittliche Entrüstung genug, als es galt, an dem kühnen Neuerer darzuthun, daß nächst der Pedanterie das Hauptlaster der Deutschen der Neid sei, wie das schon Goethe behauptet hat.

Das sollte sich alsbald noch erbaulicher erweisen. Durch meine erfolgreiche Vertheidigung war ich näher bekannt mit Makart geworden, der inzwischen aus der Piloty-Schule ausgetreten war und ein eigenes Atelier bezogen hatte, wo ich ihn fortan öfter besuchte. Dort zeigte er mir im Juni 1868 eine Reihe von Handzeichnungen, welche in einzelnen Gruppen die sieben Todsünden darstellten, als Szenen aufgefaßt, wie man sie sich etwa in einem mittelalterlichen Freudenhaus denken mag. Er hatte sie den Winter über Abends gezeichnet und fragte mich nun um Rath, ob er es wohl wagen könnte, sie zu einem Bilde vereinigt zu malen. Die Compositionen waren von solch genialer Kühnheit, so durchaus originell, in der Behandlung und Auffassung nur an die alter Meister, im Styl oft an die Figuren des Parthenonfrieses erinnernd,

daß ich voll Bewunderung dem Künstler nur zureden konnte, weil das ein Bild geben müsse, das den unerhörtesten Erfolg haben werde, wenn die Ausführung der Composition nur halbwegs würdig gelinge. Mein Beifall ermuthigte ihn wohl, doch entschied er sich noch nicht augenblicklich, das bedenkliche Wagniß zu unternehmen. Schon nach einigen Tagen aber kam er, um mir zu sagen, daß er sich nun doch entschlossen und bereits die Leinwand bestellt habe. Als ich neugierig geworden, nach etwa vierzehn Tagen Makarts Atelier besuchte, war von dem aus drei Abtheilungen bestehenden, etwa vierundzwanzig Fuß langen, drei Fuß hohen friesartigen Bilde, das wohl hundert Figuren inmitten der reichsten Architektur zählt, die erste Abtheilung fast fertig. Ich ward fast starr vor Erstaunen über Makart's Produktivität, denn die überraschende Schönheit des Gemachten übertraf noch die zauberische Schnelligkeit, mit der es entstanden. Nach kaum sechs Wochen war das ganze Bild nahezu fertig. Von einem Ausflug nach Venedig und Wien kam der Künstler erst Anfangs Oktober zurück und schon im November wurde das Bild im Münchener Kunstverein ausgestellt, wo die „Pest in Florenz", wie es jetzt hieß, einen förmlichen Aufruhr erregte. Es ist bis heute Makart's kühnstes und originellstes Werk geblieben, wenn er ihm auch viele bedeutendere hat folgen lassen. In dieser Beziehung wie in der auf die elektrische Wirkung beim Publikum nimmt es in der deutschen Kunstgeschichte ganz denselben Platz ein, wie der Dante in der Unterwelt von Delacroix in der französischen, es bezeichnet den Ausgangspunkt einer neuen Periode.

Zunächst finden wir uns in der Vorhalle eines Palastes, wo Geldwechsler ihren Sitz aufgeschlagen haben, um

die jungen Verschwender, welche sich in das Innere drängen, auszubeuten, während stolze Weiber ihre Gier reizen, herumlungerndes Bettelvolk beide beneidet, alte und junge Wüstlinge aber eintreten und von Dirnen empfangen werden.

Auf dem Mittelbild sehen wir dann das Marmorbecken eines Bades im Vordergrund, voll von nackten Frauen und Männern in den üppigsten Stellungen, andere im Begriff, hineinzusteigen; von den Stufen der reichen Renaissance-Architektur herabkommend, auf deren Höhe wir ein so tolles Gewühl aller möglichen verführerischen Szenen sehen, daß einem die Augen übergehen möchten, während das Alles auf der dritten Abtheilung durch ein wildes Bacchanal beschlossen und vollends auf die Spitze getrieben wird, wo dann rechts die Austretenden im Rausche des Weins und der Eifersucht sich in die Haare gerathen und morden.

Das wären so ungefähr die geschilderten Vorgänge, die einem aber jeden Augenblick wieder zu entschlüpfen drohen, da ihre Gestalten traumhaft aufsteigen und verschwinden, ohne daß man sie jemals recht zu fassen im Stande wäre in dem Rembrandt'schen Helldunkel, welches fast den ganzen Raum ausfüllt. Denn um die Ausnützung der Reize dieses war es dem Maler offenbar weit mehr zu thun, als um psychologische Entwicklungen, Darstellung der menschlichen Leidenschaften, oder gar um eine Moralpredigt. Er wollte allen Zauber einer reichen Palette, einer üppigen, von schönen Gestalten überquellenden Phantasie entfalten, und dazu paßten ihm diesmal Szenen der Wollust und des Grauens am besten. Ihre Darstellung ist ihm denn auch in einem Maße gelungen, wie es in dieser Verbindung von coloristischem Reiz mit der ausgesprochensten Originalität der Auffassung

von allem und jedem, in Deutschland noch nie vorgekommen, wie viel man auch gegen die Korrektheit des Einzelnen, die geniale Frechheit des Ganzen einzuwenden haben mag. Diese bleibt kaum hinter der des Rubens zurück, verletzt aber weniger als die vieler anderer Moderner, weil sie jugendlich frisch und natürlich in der Composition und Bewegung der Figuren, das Anstößige meist in den Schleier dämmernden Helldunkels hüllt, überall aber nicht nur die Begierde allein, sondern auch die Schönheit darzustellen weiß, welche sie wachruft. — Das Ganze muthet uns überhaupt weit mehr wie ein Traum an, denn als gemeine Wirklichkeit. Hatten in jener Pest des Jahres 1450 alle Bande der Zucht und Ordnung sich aufgelöst in der Arnostadt, und suchten Männer und Frauen nur noch in wildem Rausche den Augenblick zu genießen, der vielleicht ihr letzter war, so gab Makart's Werk diesen Taumel vollständig wieder.

Der Bruch mit der Nüchternheit der bisherigen realistischen Schule ward durch diese Kriegserklärung des coloristischen Idealismus besiegelt. Man wird nirgends eine Spur von unmittelbarer Naturnachahmung, von jener bekannten, widerlich greifbaren Wahrheit finden, die solch zweideutige Stoffe fast noch beleidigender machen müßte. Makart gibt uns hier im Gegentheil ein Stück Don Juan'scher Musik in Farbenluft übersetzt, ganz in der bezaubernd leichtsinnigen, gluthvollen Art seines großen Landmannes Mozart. Er bereicherte dadurch die deutsche Kunst um ein Werk, wie es ihr in gleich berauschender, überall den Charakter der reinsten Inspiration tragender Gewalt schwerlich so bald wieder gelingen dürfte, während es seinem Urheber sofort einen Platz unter unsern ersten Namen sicherte.

Die Technik, deren sich Makart bedient und die er hier zum höchsten Grade gesteigert hatte, war eben so neu und eigenthümlich, als alles Andere. Mit der bisher in der Piloty'schen Schule üblichen hatte sie nicht die geringste Aehnlichkeit. Denn während diese alles mit fester Farbe und solidem Impasto möglichst ohne Anwendung von Lasuren malte, um die Einheit des Tons überhaupt und die grauen Töne insbesondere nicht zu verlieren, eignete sich Makart den von Rubens einst eingeführten dünnen und flüssigen Auftrag der Farbe wieder an, tuschte die Tiefen fast nur mit Asphalt oder sonstigen Farben an und erreichte dadurch einen ähnlich merkwürdigen Zauber, wie er das Helldunkel jenes Meisters so auszeichnet, alle Halbtinten so reizend reich erscheinen läßt, und ihm eine so ungeheure Schnelligkeit der Produktion ermöglichte. Andere Figuren im Licht untermalte er mit starkem Impasto fast weiß, um dann, sie nur wenig mit Asphalt lasirend, jene grauen Fleischtöne herauszubringen, die bei Correggio so reizend wirken. — Hat diese Malerei oft etwas Ungesundes, indem sie das Fleisch zu Baumwolle auflöst, so war doch das technische Geschick Makart's so groß, die Neuheit des Verfahrens so überraschend, daß er bald eine Menge Nachahmer fand, ja Piloty selbst seine Technik wesentlich nach ihm — und zwar nicht zu ihrem Vortheil — umbildete. Denn Makart's Virtuosität ließ sich überhaupt nicht nachahmen, wie sie denn auch von keinem je erreicht worden ist. Ihm ist das Malen offenbar von der Natur angeboren, wie dem Vogel das Fliegen, dem Fisch das Schwimmen, und es ist mir in meinem ganzen Leben nie wieder auch nur entfernt eine ähnliche Leichtigkeit der Produktion begegnet.

Die Peſt, die ſchon in München die heftigſten Parteikämpfe und Fehden hervorgerufen, hielt nun ihren verheerenden Umzug in ganz Deutſchland, machte überall den gleichen Lärm, erzeugte dieſelbe Miſchung von Abſcheu und Bewunderung, dann ging ſie nach Paris und erregte dort die Entrüſtung des tugendhaften Napoleoniſchen Regimes in dem Grade, daß ſie Baron Nicuwekerke ſogar vom Salon ausſchloß, was freilich nicht hinderte, daß ſie dann halb Paris in einer Privatausſtellung bewunderte. — Endlich kaufte ſie ein jüdiſcher Bankier in demſelben Florenz, deſſen einſtige Laſterhaftigkeit ſie ſo verführeriſch ſchilderte.

Der Uebelthäter ſelber aber heirathete jetzt ſeine Münchener Geliebte, ein einfaches Bürgermädchen, das ſich aber bald zu einer höchſt anmuthsvollen Frau ausbildete, deren liebenswürdig blondes Köpfchen auf faſt allen Bildern Makart's aus jener Zeit wiederkehrt, bis ſie als Caterina Cornaro kurz vor ihrem frühen Tode ihre letzte und ſchönſte Verherrlichung erfuhr. Mit ihr brachte er nun den Winter in Rom zu und von dort jene Szene aus Romeo und Julia zurück, die jetzt im Wiener Belvedere hängt. Wir ſehen im Vordergrund, auf das Bett hingeſtreckt, die faſt lebensgroße Figur Julia's im todähnlichen Schlaf, den trauernden Paris über ſie gebeugt, zur Seite rechts die Amme und beide jammernde Eltern, während hinten durch den Bogen der reichen und ſchönen Renaiſſance-Architektur eben der Hochzeitszug naht. Die Julia iſt überaus glücklich und originell erfunden; man ſieht ſehr wohl, daß ſie keineswegs todt, die liebreizende Geſtalt noch nicht erſtarrt, ſondern nur gebunden iſt. Die anderen Figuren ſind nicht beſonders intereſſant als Perſönlichkeiten, doch gut und eigentümlich bewegt. Die

Stimmung des Ganzen, durchaus getränkt von jener Vornehmheit eines großen Hauses, hat aber auch zugleich etwas unheimlich Mysteriöses im Contrast des helldunkeln Vordergrundes, wo die Scheintodte liegt, mit der sonnigen Pracht der sich nach hinten eröffnenden Szene.

Das unter den Zerstreuungen einer Hochzeitsreise und eines ersten Besuchs in Rom zugleich gemalte Bild gehört indeß trotz seiner glücklichen Composition zu den schwächsten und flausten in der Ausführung, die ich von Makart kenne. Dennoch frappirt es im Belvedere augenblicklich unter seinen modernen Nachbarn auch heute noch als das weitaus talentvollste. —

Der junge Meister siedelte jetzt selber nach Wien über, wo man den Propheten, den man jahrelang mißhandelt und verhöhnt, nunmehr mit der größten Auszeichnung empfieng, nachdem er sich auswärts zur Geltung gebracht. Der Kaiser, der ihn berufen, räumte ihm ein prachtvolles Atelier mit Haus und Garten daneben auf dem Grundstück der Erzgießerei ein, wo er sich alsbald mit dem ihm eigenen unglaublichen Talent für jede Art von Dekoration auf's Reizendste und Geschmackvollste einrichtete. Mit Aufträgen überhäuft, blieb er doch seinem System treu, nur das zu malen, was ihn freute, entfaltete aber jetzt, im Besitz der angenehmsten Häuslichkeit und der feinsten geselligen Genüsse, eine unermeßliche Thätigkeit in den nächsten Jahren. Zuvörderst giengen aus seinem Atelier jene beiden berühmten Abundantia-Bilder hervor, ebenso originelle als reizvolle Personifikationen dieses Begriffs durch prächtige von Kindern umgebene Frauengestalten. Wie die Pest von spekulativen Kunsthändlern zu Schaustellungen erworben, überboten sie

nun den Erfolg jener wo möglich noch, wenn sie mit allem Raffinement der Ausstattung versehen ihre Gastrollen in den deutschen Städten gaben. Durch ihre großartige Composition und die blendende Farbenpracht, wobei Makart noch in erhöhtem Maße jenes Talent offenbarte, durch eine Umgebung von Blumen, Früchten, flimmernden Stoffen, Juwelen und sonstigen Werken der Kleinkunst aller Art, die er mit unglaublicher Virtuosität erfindet, die Gestalt groß und einfach erscheinen zu lassen, verdienten sie den verblüffenden Erfolg. Makart benützte mit besonderem Geschick jenen Kunstgriff unserer Romandichter, die ihr Publikum beständig durch Schilderung blendenden Reichthums, bethörenden Luxus entzücken, nur that er es mit besserem Geschmack, wie denn seine Blumen und Früchte denen der besten Alten nicht nachstehen. Ja man kann sagen, daß die Darstellung des Schmucks und der Pracht aller Art gerade das ausmacht, worin er vollkommen original ist, nach dieser Richtung hat er die Kunst durch eine Unzahl neuer Formen und Mittel bereichert, die im Grunde alle auf pikante Arten in der Erzeugung des Flimmerns, dieses Hauptmittels der fascinirenden Wirkung aller orientalischen Ornamentation, hinauslaufen.

Daß bei jenen Ausstellungen, wie beim Gastiren berühmter Bühnenkünstler, viel Schwindel und Charlatanismus, mehr Spekulation auf die Lüsternheit, als auf die reine Kunstliebe des Publikums mitunterlief, das ist nun einmal menschlich. So gieng denn bald in München das wohlwollende Gerücht um, der zu Wien in fürstlichem Luxus sich gefallende Makart verflache sich immer mehr und werde sein Talent bald gänzlich ruinirt haben. Die Kaiserstadt an der Donau hat diesen entnervenden Einfluß zu oft ausgeübt,

als daß nicht, zusammengehalten mit den verkleinernden und hämischen Ausstreuungen der ihm noch immer durchaus feindlichen Kunstkritik, diese Anschauung hätte einigen Boden, selbst bei so entschiedenen Freunden, gewinnen sollen, wie ich ihm einer von allem Anfang an gewesen war. Ward er doch selbst von ernsthaften Leuten ungescheut als ein bloßer Virtuose des sinnlichen Reizes noch lange behandelt, ganz so wie der ihm in vielen Dingen verwandte, in anderen freilich gründlich von ihm verschiedene Richard Wagner. Bei Makart reduzirte sich die Sache einfach darauf, daß es ihm allerdings weit mehr auf die Darstellung eines schönen, berauschenden Seins, als auf die des Seelenlebens oder selbst von Charakteren ankam, in welch letzterer er unzweifelhaft hinter seinen Mustern Paul Veronese und Rubens noch weit zurückbleibt, wie an ächtem, gesundem Lebensgefühl. Daß er ihnen aber näher gekommen als irgend ein Moderner, bleibt darum nicht minder wahr. — Jener giftige Neid aber ist gewiß einer der häßlichsten Züge an unserem Nationalcharakter, da er sich allemal dann zeigt, wenn es einem genialen Mann halbwegs so gut geht, als man bei jedem Börsenspieler ganz selbstverständlich und gerechtfertigt findet.

Wie ich die Dinge bei ihm nachher wirklich fand, mag man aus dem Bericht sehen, den ich von den Resultaten eines Besuches abstattete, welcher mich drei Jahre später, 1872, nach Wien führte, und an dem ich auch heute nicht viel zu ändern wüßte.

„Ich bekenne ganz offen, daß mir ein wenig bange war, als ich dem Garten neben der Wiener Erzgießerei zuschritt, wo der schwarze Tiger — denn dazu haben die Pocken neuerdings den jungen Löwen von ehedem gemacht

— durch kaiserliche Huld ein so reizend Wohnung und Werkstatt vereinendes Heim gefunden. Um so mehr, als der Vorwurf einer Caterina Cornaro, den der Meister jetzt zu einem kolossalen Bilde verarbeiten sollte, mir doch gar zu äußerlich und nichtssagend erschien. Indeß schon das Atelier selber ist eine Reise werth, als das schönste, welches in Deutschland je gesehen ward, durch seine fast orientalische Verschwendung von den herrlichsten alten Möbeln und Kunstwerken aller Art, von prächtigen Gobelins, Harnischen, Schnitzereien, den kostbarsten Stoffen und Costümen, persischen Teppichen, Zierpflanzen ꝛc. und ihre Verschmelzung zu einem so wohlthuenden harmonischen Ganzen, daß man diese Werkstätte sowohl wie die Wohnung des Künstlers auch als dekorative Kunstwerke bezeichnen kann, wie sie ihm so bald Niemand nachmachen wird.

Aber die Bilder selbst? Nun, die haben mir, ehrlich gestanden, eine große Beschämung bereitet! Glücklicherweise nicht, weil sie unter meiner Erwartung blieben, sondern weil sie mich über mein Mißtrauen erröthen ließen. — Was ist doch die für Andere so kurze Spanne Zeit von drei Jahren im Leben eines Genies für eine mächtige Periode! Am meisten überraschte mich, nicht daß Makart in dieser Epoche so gewachsen, sondern daß er zugleich so ganz derselbe geblieben ist, als der er gleich bei seinem ersten Auftreten erschien.

Diese Seite offenbart sich am glänzendsten in der Verzierung des Dumba'schen Arbeitszimmers durch Deckengemälde. Wenn ich mich je über irgend etwas der Art noch wundern könnte, so ist es, daß über dieses Zimmer nicht mehr geredet worden ist. Und doch gehört es sicherlich zu

den Werken unserer modernen Malerei, in welchen sie der alten, speziell der venezianischen näher gekommen ist, als je bisher gelang, ohne sie im mindesten direkt nachzuahmen.

Das Ganze stellt den Kreis der Beschäftigungen und Lebensinteressen dar, in welchen sich der reiche Industrielle eingesponnen, welcher Inhaber des Zimmers ist. Gibt daher der Fries als erstere die Industrie, speziell die Weberei, und wohl auch, wie aus dem im Comptoir, den Curszettel vor sich, sitzenden und höchst nachdenklich die Feder schneidenden Jungen zu sehen, die Börse gemeint ist, so lernen wir als Vergnügen erst den Umgang mit Frauen, dann die Jagd, den Genuß der bildenden Künste, speziell der Malerei, endlich als Letztes und Höchstes in der Decke gipfelnd, die Musik in ihren Abtheilungen der Vokal-, Instrumental- oder Kirchen-, Tanz-, Opern- und Jagdmusik kennen. Alle diese Dinge sind nun fast durchaus von meist nackten Kindern und mit einer unerschöpflichen Fülle der Erfindung, des liebenswürdigsten, drolligsten Humors, mit einer breiten Meisterschaft dargestellt, die ihnen, auch wenn sie blos Grau in Grau gemalt wären, schon einen hohen Rang als Kunstwerke sichern würde. Die Farbenwirkung aber, welche der Künstler erreicht hat, indem er das Ganze in blos zwei große Farbengegensätze: vom tiefen Blau des Himmels und dem braunen Helldunkel in den Kindern auflöst, das sich wiederum von einer schwarzgebeizten, mit Gold verzierten Architektur eben so harmonisch als leuchtend abhebt, ist von unübertrefflicher Tiefe, Kraft und Meisterhaftigkeit. Erinnert er in der ganzen Composition der Farbenmassen am meisten an spätere Venezianer, so zeigt doch auch Einzelnes, wie z. B. ein höchst drollig erfundener kleiner Portraitmaler im

Zopfcostüm vor seinem Modell und hinter ihm eine Gruppe bewundernder Zuschauer — fast an Murillo gemahnende Solidität und Ernst des Tones, wie denn nach dieser Seite hin Makart überhaupt bedeutende Fortschritte gemacht und viel von dem Kranken, Körperlosen, das seiner Carnation anklebte, verloren hat. Daß er aber nicht nur ein großer Colorist, sondern auch ein durchaus origineller Denker ist, das sieht man aus der souveränen Art, wie er all die vielfachen und verwickelten menschlichen Verhältnisse des Stoffes in ihre einfachsten Bestandtheile aufzulösen und darzustellen wußte.

Es findet sich auch, obgleich weniger glänzend, in den „Vier Tageszeiten", die überraschend componirt und lebensgroß mit kecker Meisterhaftigkeit hingeworfen, viel coloristischen Reiz zeigen, obwohl er hier der Gefahr moderner Süßlichkeit der Tinten keineswegs entgangen ist. Besonders frappant erfunden ist die Nacht, eine schlafend im Himmelsraum dahinschwebende Luna, die Endymion, ein schwarzlockiger Dämon von Mann, in seinen Armen auffängt. Die halbschlummernde Hingebung der Göttin ist mit wunderbarem Gefühl dargestellt. Auch zwei Bilder zum Mährchen „das Schneewittchen" zeigten viel Reiz in der Behandlung der fast vorherrschenden Landschaft — das Portrait eines ungarischen Magnaten mit reichen Juwelen, jene von allen Modernen unereichte Geschicklichkeit in Darstellung von Schmuck, kostbaren Stoffen u. dgl.

Auf's höchste gesteigert zeigt er nun dieses malerische Talent in der Catarina Cornaro, die nach dieser Seite hin ohne Zweifel das Bedeutendste ist, was die neue deutsche Schule bis jetzt aufzuweisen hat. Und nicht sie allein. We-

nigſtens wüßte ich auch keinen lebenden Franzoſen, der etwas der Art von ähnlichem Werth hervorbringen könnte. Conture's fête romaine, an die man hier am erſten denken könnte, hat tiefer empfundene Figuren, eine ſorgfältiger und edler durchgebildete Form, aber weit nicht das Ueberraſchende, Frappante, der Inſpiration nicht der Reflexion angehörige. Alle jetzigen Größen aber ſind nur ſehr geſchickte Modellmaler, nichts weiter.

Die jugendlich ſchöne Königin von Cypern ſitzt auf einem etwa der Piazzetta ähnlichen Raum unter einem prachtvollen zeltartigen Thronhimmel und empfängt da die Huldigungen ihrer Mitbürger wie ihrer künftigen Unterthanen aller Farben und Stämme. Umgeben von Freunden und Verwandten, ſowie Nobilis und Würdenträgern aller Art, naiv fröhlich, nachläſſig hingegoſſen, mit nach damaliger Sitte blond gefärbtem, reichem Haare, aber dunkeln Augen und Augenbrauen, nimmt die anmuthſtrahlende Frau dieſe Huldigungen lächelnd entgegen. In ihrem weißen Unter- wie ſilberhellen Brokat-Ueberkleid glänzt ſie wie ein Juwel leuchtend hervor und erfüllt ihren Beruf, als Schönſte des Bildes wie als Königin des Feſtes alle Blicke auf ſich zu ziehen, vollkommen. Vor ihr, auf den Stufen der Eſtrade, die zu ihr hinaufführt, ſehen wir zunächſt einen geharniſchten Ritter und einen Nobile, die offizielle Deputation, welche ihr mittheilt, daß ſie zur Tochter der Republik ernannt worden. Dicht um dieſe und ſelbſt vor ihnen eine große Gruppe von farbigen Männern und Frauen, die Geſchenke bringen, welche von Anderen auch auf den Stufen niedergelegt werden, dahinter, alle möglichen Erhöhungen benützend um zu ſehen, zum Theil ſchon auf den Schiffen poſtirt, herr-

lich erfundene Gruppen von Volk aller Art, das den Vorgang bejubelt. Um und hinter Caterina außer der Verwandtschaft mit ihren Kindern, die sich der Standeserhöhung der Angehörigen freut, wieder Volk, selbst Gondoliere in den anstoßenden Kanälen. Links und rechts zeigen uns Dogenpalast und Bibliothek, sowie einer der herrlichen Masten des Leopardi im Vordergrunde, daß wir im Venedig des sechzehnten Jahrhunderts sind. Es würden uns das auch der edle Schnitt der Gesichter, die vielen, an Tizian's, Tintoretto's und Paul Veronese's herrliche Bildnisse erinnernden Köpfe lehren, vor allem aber die so sehr an jene gemahnenden Costüme. Diese sind denn auch mit einem geradezu fabelhaften Talent für malerischen Reiz erfunden, so daß es Makart nach dieser Seite hin mit den größten Meistern aller Zeiten aufnehmen kann; nicht minder in der außerordentlichen Freiheit der Produktion, in der ihn kein Moderner erreicht.

Fragt man nun aber, was denn diese sich übereinander drängenden, jubelnden, alle denkbare Pracht entfaltenden schönen Menschen sagen sollen, so ist man freilich bald fertig. Sie bringen lediglich der Schönheit ihre begeisterten Huldigungen und genießen sich selber dabei, wie man Beides in Italien heute noch täglich sehen kann. Etwas Anderes als die schönste Welt herzaubern, die er sich selber denken konnte, ein Elysium in Gold und Diamanten, in Sammet und Seide, ein Stück des blühendsten, verführerischsten Lebens hat der Maler offenbar nicht gewollt. Denken läßt sich gar nichts bei diesem Bild. Um so besser verstand er aber, uns dadurch zu berauschen, zu bethören, ein goldenes Zeitalter voll phantastischen Glanzes, voll zauberischer Schön-

heit, voll sinnlicher Gluth und Duft mit einer dämonischen Gewalt darzustellen, die uns nicht mehr losläßt.

Makart ist hier Delacroix, seinem einzigen Rivalen, wie wir gesehen, vollkommen gewachsen, ja überragt diesen an edler Schönheit der Formen. — Er hat diesmal bei viel sorgfältigerem Naturstudium als früher Töne auf seiner Palette gefunden, die vollkommen neu sind, die ich wenigstens niemals gesehen zu haben mich erinnere. Die Figuren bewegen sich alle so natürlich und ungezwungen, so gar nicht „componirt"; die Zeichnung ist eben so kühn als edel und das Ganze athmet bei aller phantastischen Pracht so sehr die Gluth des Südens, daß es vollkommen glaubwürdig erscheint. — Gerade ihrer Absichtslosigkeit halber, weil sie blos spielen und vergnügen wollen, eben wegen der grenzenlosen, naiven Harmlosigkeit und Lebensfreude, die aus ihnen spricht, erfreuen diese Bilder. Und dieser naiven Genußlust halber ist er weniger ein deutscher, als speziell ein Wiener Maler ganz und gar, hat dem Geist, der hier Alles durchdringt, die schönste künstlerische Gestalt gegeben, die er noch je gefunden.

Sucht die ungläubige Welt unter Anderem auch das Vergessen der dunklen Räthsel des Lebens, die Seligkeit des Himmels, an dem sie zweifelt, in der Veredlung und Erhöhung des Genusses durch die Kunst, nun so kann sie dieselbe hier finden. Die Maler des vorigen Jahrhunderts behandeln bekanntlich in ihren sämmtlichen Deckengemälden eigentlich nur einen einzigen Stoff, die Darstellung der himmlischen Freuden, zu deren Genuß Skt. N. N. eben zugelassen und über den Anblick der vielen heiligen Frauen, die sich so entgegenkommend geberden, etwas verblüfft wird. Nun,

Makart hat der Seligkeit, die jene armen Teufel in den Himmel verlegen mußten und dabei so geziert wurden, wieder zu einem Platze auf der Erde verholfen. Es gibt ja so viele Maler, die „Unglücksfälle" malen, daß wir herzlich froh sein dürfen, wenn uns Sterblichen auch einmal einer das Glück reizend und glaubwürdig darstellt."

Sechs Monate später ward bei der Weltausstellung von 1873 das Bild separat gezeigt und errang den glänzendsten Erfolg. War es doch unzweifelhaft das größte coloristische Meisterwerk dieser unermeßlich reichen Ausstellung, das eigentliche Zugstück derselben. Um 80,000 Gulden an einen Fabrikanten verkauft, kam es von diesem nach dem Krach wieder an den Kunsthändler zurück, machte nun eine Gastreise um die halbe Welt, bis es 1877 von der Nationalgalerie in Berlin um 50,000 Mark erworben, dort seine bleibende und passendste Ruhestädte fand. Obwohl es nun inzwischen viel von seinem coloristischen Reiz verloren hat, da die mit Asphalt gemalten einst so leuchtenden Schatten meist schwarz und undurchsichtig geworden sind, so ist das Bild doch heute noch das weitaus genialste der Sammlung, dasjenige, welches das glänzendste malerische Talent zeigt.

Makart selber hatte inzwischen das liebliche Original seiner Caterina durch einen frühen Tod verloren und stürzte sich, nachdem er erst durch eine Reise nach Italien sich zu trösten gesucht, nun vollends in die unermüdlichste Arbeit wie in den Strudel aller Zerstreuungen des Wiener Lebens, ohne daß die letzteren vorläufig die Produktivität dieser stahlkräftigen Natur zu beeinträchtigen vermocht hätten. Seelenvoller hat dies Leben freilich seine Bilder nicht machen können. Das Atelier des Malers war allmälig ein Rendez-

vous der gesammten eleganten Welt und Halbwelt geworden und der Maler zum Arrangeur aller lebenden Bilder und Maskenfeste. Endlich gab er selbst solche, zu welchen Zutritt zu erhalten eine Sache des höchsten Ehrgeizes ward und deren eines allein ihn 15,000 fl. gekostet haben soll. Der leichtsinnigste Verschwender war er schon immer gewesen, jetzt kannte das bald keine Grenzen mehr. Das „Capua der Geister" äußerte seinen alten verderblichen Einfluß auch auf ihn.

Indeß machte er doch gleich nachher — neben manchen Halbfiguren, Bildern von costümirten Frauen, die eben nur seine malerische Begabung zeigten — eine Composition zu dem Vorhang des neuen Wiener Stadttheaters, die es bewies, daß ihm das größte Talent der Charakteristik zu Gebote stand, wenn er es brauchen wollte. Er wählte die Szene aus dem Sommernachtstraum, wie Titania „die schönen langen Ohren" Klaus Zettel's bewundert und Puck die anderen Handwerker erschreckt, daß sie eilig davon laufen. Das ist Shakespeare's würdig, vor allem durch die eigenthümliche Großartigkeit der Auffassung des Stoffes. Das Traumhafte der Stimmung einer mondbeglänzten Sommernacht erinnert an Tizian'sche Landschaften. Die Charakteristik der Figuren übertrifft noch den malerischen Reiz, die Erfindung der Titania und des, der verlangenden anmuthsvollen Göttin gegenüber, so ganz sich als deutscher Biedermann fühlenden Zettel's ist voll köstlichem Humor und die von Pyramus und Thisbe, sowie dem Löwen und Schnock bleibt kaum dahinter zurück. Unstreitig kann man, wie die meisten Illustrationen, so auch dieses Bild nicht verstehen, wenn man das Stück nicht kennt. Aber diese Bekanntschaft darf man

gegenüber Shakespeare doch fast so gut voraussetzen als gegenüber der Bibel, deren meiste Stoffe ohne diese Kenntniß auch unverständlich bleiben.

Shakespeare's wunderbare Kraft der Charakteristik wirkte offenbar immer günstig auf den Maler, denn ein Jahr später brachte er bereits seine seither nicht minder berühmt gewordene Cleopatra. — Man sieht auf der etwa zwanzig Fuß langen und zwölf Fuß hohen Leinwand die verführerische Königin im weichen Halbschatten eines weißen Sonnenschirms üppig hingegossen, nach vorn blickend, als ob sie den Sieger von Philippi eben nahen sähe. Sie hebt den Arm, ihn zu bewillkommnen, ganz mit der vornehmen Nonchalance einer hohen Dame, die zu siegen gewohnt ist. Vor ihr steht Cäsarion als Liebesgott, mit seidenen Bändern die goldene Barke steuernd, die von braunen, tritonenartig aussehenden und im Wasser watenden Sklaven eben an's Land geschoben wird. Auf dem Rücken anderer sitzen die Frauen der Königin im leichten Costüme der Nereiden, uns ihre weißen Glieder zum Besten gebend. Obwohl alle schön sind, so erreicht doch keine an Reiz die mit ihrem Sohne ganz allein in dem mit Blumen geschmückten Schiffe befindliche Cleopatra, hinter der das seidene Segel, wollüstig sich blähend, das Bild abschließt.

Das malerische Talent, mit dem alles Dekorative erfunden und gemacht, jeder Wink Shakespeare's benützt ist, wird auch der größte Gegner des Malers zugeben müssen; aber auch die Composition ist großartig in den Formen. Man sieht nur zu gut, wie sehr Makart die Cinquecentisten studiert hat. Dabei ist die Charakteristik vortrefflich! Wir sind auch nicht einen Augenblick im Zweifel, daß das nur

die Cleopatra sein, daß diese Szene nur am Nil spielen könne. Der Maler scheint am Fuße der Pyramiden geboren zu sein, so vollständig hat er sich in das Costüm des Landes und der Zeit hineingelebt, so geschickt alles malerisch Verwendbare davon zu benützen gewußt.

„Es ist doch eigentlich keines von den glücklichsten Bildern Makart's", meinte ein einfaches Malergemüth zu meiner Linken, als ich das Bild zum erstenmale im Gedränge einer bunten Menge ansah. „Nun, mir gefällt es besser als die Caterina Cornaro", erwiderte ein gesunder Soldat zu meiner Rechten, „die Cleopatra ist denn doch herrlich schön, wenn auch ganz Sinnlichkeit". „Ja, wunderbar schön und so großartig wie die Venus von Melos gegeben, ist sie allerdings", fiel ein Anderer ein, „aber ich vermisse das Petillante an ihr, was sie bei Shakespeare hat, das Geistreiche, wie Champagner Berauschende, ewig Wechselnde." — „Nun, wer vermöchte ihr zu widerstehen, wenn sie ihn so anblickte? Und eine gewisse Unersättlichkeit liegt denn doch in diesem freilich vor allem königlichen Kopfe; so verführerisch sie jetzt auch aussieht, da sie Antonius beglücken will, so hat sie doch etwas Dämonisches in ihren süß-trunkenen Augen, das uns sagt: Weh' ihm, wenn er etwa gar nicht beglückt werden wollte!" — „Aber ihr Mund ist zu groß und hat etwas fast Einfältiges", hieß es nun von der Gegenseite. „Sie nehmen die verzehrende Glut, die sich in demselben ausspricht, dafür; man sieht eben immer einfältig aus, wenn man schmachtet", behauptete ein Erfahrener. „Und über die Verzeichnungen bei den Nereiden komme ich denn doch nicht weg", versicherte ein cornelianischer Stylist, der bei seinem Abgott sich eine runzelige alte Jungfer als He-

lena gefallen ließ. Er verwendete übrigens doch kein Auge vom leuchtend weißen Rücken der vordersten. „Nun, die Inkorrektheit der Zeichnung da und dort zugegeben, so ist doch wahrlich ein großartiger Wurf, ein machtvoller und unwiderstehlicher Zug in der Bewegung dieser Gestalten und vor Allem ein grenzenloses Lebensgefühl in dem Ganzen, wie es kein anderer lebender Künstler erreicht hat. Fast alle geben sie ja blos Modelle, die in ihrer Bewegung verharren, diese Makart'schen Menschen bewegen sich aber wirklich, wo ist ein zweiter, der ein so sicheres Raumgefühl, solche Meisterhaftigkeit der Verkürzungen zeigte, selbst wo er blos skizzenhaft andeutet? Hier sieht man unzweifelhaft, daß das Ganze dem Maler als Bild aufgegangen und unmittelbar hingeworfen, eine freie Schöpfung der Phantasie, nicht Stück für Stück mühsam und berechnend an einander gefügt worden ist", fuhr nun auf einmal ein Anderer heraus, dem über dem Hin- und Herreden der Hauptvorzug des Bildes endlich klar geworden. „Und welchen Fortschritt hat er doch selbst im Colorit gemacht! Wie viel solider ist die Carnation, welche alles Krankhafte verloren, ja in einzelnen Theilen, wie den tritonenartigen Sklaven, schon an die Morbidezza eines Tizian hinstreift."

Cleopatra blieb in der Stuttgarter Galerie und Makart kehrte an ihrer Stelle nach Egypten zurück, zugleich mit Lenbach und dem Orientmaler Leopold Müller, um den Winter von 1875—76 dort zuzubringen. Sie mietheten in Cairo einen alten Palast und etablirten dort die großartigste Werkstätte. Aber während die beiden Anderen auf's fleißigste arbeiteten, fuhr der leichtsinnige Wiener bald mit eleganter Gesellschaft zu den Pyramiden, bald trieb er sich in den

Buden und Bazars herum oder durchschwärmte die herrlichen Mondnächte auf dem Nil und kam erst spät des Morgens in's Atelier. Nichts desto weniger hätte er, als sie im Frühjahr heimwärts zogen, eine halbe Galerie mit seinen Reisefrüchten füllen können und es fehlte nicht viel, daß er, der Alles kaufte was er sah, auch eine der Nadeln der Cleopatra mit einsteckte und vor seinem Atelier aufpflanzte.

Sie selber, umgeben von ihren Frauen, prangte bei einer antiken Spazierfahrt auf dem Nil, die er sich, angeregt durch diesen Winteraufenthalt, als Thema ausgesucht für ein größeres Werk. Es auch sein glücklichstes zu nennen, wird bei dieser Improvisation — die ganze große Leinwand ward in drei Wochen mit unzähligen, oft lebensgroßen Figuren überdeckt und in ein Meer von Glut getaucht — kaum irgend einer seiner leidenschaftlichsten Verehrer wagen. Aber wen die Götter einmal so begabt, der kann, wie sein Landsmann Mozart während des Kegelns die Ouverture zum Don Juan niederschrieb, so auch auf der Reise, in der Zerstreuung eines zerfahrenen Wirthshauslebens, unter unaufhörlichem Szenenwechsel der mächtigsten Eindrücke immer noch Dinge produziren, die jedem Andern selbst bei größter Sammlung nicht gelingen. Doch welcher von seinen Freunden hätte Makart je anders als in Gedanken oder mit den Fingern malend gesehen? Die Außenwelt scheint für diese merkwürdige Natur nur da zu sein, um betrachtet, im Caleidoscop seiner wunderbaren Phantasie zu Bildern verwandelt zu werden. Ihm ist das Malen so natürlich, als andern Sterblichen das Athmen oder Essen! Technische Schwierigkeiten kennt er ja kaum, was allen Andern oft unsägliche Qual macht, das Anpassen eines Gegen-

standes in den gegebenen Raum, die Vertheilung der Licht- und Schattenmassen, eine malerische Gestaltung des Details, richtige Anwendung von ruhigen und unruhigen, flimmernden Theilen, das ist ihm eigentlich alles selbstverständlich, als ächtes Genie trägt er die malerischen Gesetze schon in sich, bleibt sich überall „in seinem dunkeln Drange des rechten Weges wohl bewußt", sagt aber nie etwas davon.

Doch nun zum Bild! Wir sehen im Mittelgrunde eine herrlich erfundene Prachtgaleere mit purpurnem Segel in goldenem Sonnenglanz daherschwimmen, deren Bemannung, wie es scheint, lediglich aus Frauen besteht, einen einzigen nach Flamingo's mit Pfeilen schießenden halbgewachsenen Jungen ausgenommen, so daß man gleich an das Fahrzeug der Cleopatra und des Cäsarion denkt. Die Frauen, theils nackt, theils geschmückt, amüsiren sich auf alle mögliche Art, jagen ebenfalls Flamingo's und Ibisse, fischen, tanzen, musiziren, und lassen sich vor allen Dingen sehen. Vor diesem Fahrzeug schwimmt ein anderes, gewöhnliches altegyptisches Boot ganz im Schatten, mit jagenden und fischenden Männern und Frauen. Eben beschäftigt, das mit Delphinen gefüllte Netz emporzuziehen, werden sie von einem Krokodil angefallen, das ihnen die Beute streitig zu machen sucht, und vertheidigen sich mit ihren Speeren gegen dasselbe. Das Alles ist nun, wenn auch in der Ausführung etwas übereilt, doch im Detail reizend lebendig erfunden, das antike Costüm mit bewundernswerther Geschicklichkeit behandelt, der Charakter von Land und Leuten überzeugend wiedergegeben, wenn man auch, wie auf so vielen Makartschen Bildern, sich für keine der dargestellten Personen persönlich zu interessiren im Stande ist, da ihnen das Indi-

viduelle fehlt, sie hier auch noch — ob der Uebereilung — meist etwas Schemenhaftes haben.

Weit werthvoller, trotz aller Brillanz des Bildes, waren drei andere, die er ebenfalls aus Cairo mitgebracht: Zunächst ein in nächtlicher Landschaft finster umblickender Mohrenprinz, zu dessen Füßen die Kugeln liegen, an welche die Christen geschmiedet, wohl auch mit ihnen in's Wasser geworfen wurden. Der prächtig voll Lebenskraft gemalte Kerl hatte etwas Dämonisches, das Bild war die personificirte Nacht mit ihrem geheimnißvollen Grauen. — Um so anmuthiger sprach das zweite an: zwei arme Fellah-Weiber, die Wasser geholt. Die erste, eine junge Mutter, hat den Krug schon auf dem Kopf und schickt sich, das Kind im Arm, eben an, wegzugehen, während die zweite, sie ablösende, ein sehr hübsches braunes Mädchen, mit demselben schäkert. Die Brünette war offenbar genau nach der Natur studirt mit einer Feinheit, wie es Makart nur selten thut, und hatte dadurch, unähnlich dem oft larvenhaft conventionellen Wesen vieler seiner Frauen, Naturfrische und Liebenswürdigkeit des Ausdrucks erhalten. Er zeigte also hier, daß er sehr wohl einer Vertiefung seiner Produktion fähig wäre, ohne deßhalb an coloristischem Reiz im mindesten einzubüßen, denn das ganze Bild schwimmt in einem zauberisch spielenden, die ganze versengende Gluth des Südens athmenden Helldunkel. — Neben diesen die ganze Münchener Ausstellung von 1876 überglänzenden Nachtstücken sahen zwei nubische Mädchen, die mit einem Kinde an eine Mauer gelehnt erwartungsvoll einem Nahenden entgegen kokettiren, allerdings sehr anspruchslos und wie eine bloße auf gut Glück zusammengestellte Naturstudie aus.

Daß Makart sein Pulver noch lange nicht verschossen, das sollte sich alsbald zeigen, als er zur Weltausstellung in Paris seinen „Einzug Carl's V. in Antwerpen" brachte. Er hatte das riesige Bild im Herbst 1875 angefangen, war aber nach Cairo gegangen, als er es nur eben aufgezeichnet hatte. Bei der Rückkehr fing dann das unruhige Leben erst recht an, er ging nach Antwerpen um Studien zu machen, 1877 nach Spanien, und malte dazwischen, um rasch Geld zu verdienen, zur Hinhaltung der den unverbesserlichen Verschwender drängenden Gläubiger ein paar Dutzend anderer Bilder. Seine Gutmüthigkeit gelegentlich von Anderen ausbeuten zu lassen, war überdies schon zum unveränderlichen Herkommen bei ihm geworden. Das Alles that aber der Vollendung von Carlo quinto so wenig Eintrag, als es seine Seelenruhe zu stören vermochte, — die Außenwelt existirte ja für diesen träumerischen Charakter eigentlich blos dazu, um ihm Bilder zu liefern und abzunehmen, — den Champagner freilich trank er wirklich, nicht blos wie Andere im Gedicht. Aber seine Seele schien in Wahrheit blos in den Augen zu stecken, die denn auch rücksichtslos der Schönheit, allem Glanz und aller strahlenden Pracht, welche die Erde zu bieten hat, nachzogen. Als das lang erwartete Bild endlich fertig und im Künstlerhaus ausgestellt ward, sahen es in 5 Tagen 40,000 Menschen oder suchten es wenigstens zu sehen, denn man mußte stundenlang Queue machen, um nur dazu zu gelangen. Es erregte einen förmlichen Aufruhr, und wochenlang sprach man kaum von Anderem. — Auf der Pariser Weltausstellung war die Wirkung geringer, weil es dort ungünstig — in einem viel zu kleinen Saal — hing. Nichtsdestoweniger ward die öster-

reichische Abtheilung jedenfalls vollständiger von dem Werke beherrscht, als die irgend eines zweiten Staates von einem einzelnen Bilde. Ja, die ganze Ausstellung, denn in der That stund kein Bild auf derselben so ganz exceptionell da, trug so alle Zeichen des Genie's, der reinsten Inspiration, wie dieser Einzug.

Der blutjunge Kaiser in silbernem Harnisch mit reichem Uebertwurf reitet eben in eine auf beiden Seiten noch durch Tribünen und Freitreppen verengerte Straße der Stadt ein; ihm voraus und zur Seite ein Trupp prächtig martialischer Landsknechte, unmittelbar vor ihm aber einige der schönsten Jungfrauen der Stadt in sehr knapp zugemessenen, überdieß vollkommen durchsichtigen Gazegewändern, Geschenke der Stadt tragend. Vor ihnen ein herrlich erfundenes, blumenstreuendes Mädchen. Carl selber nimmt die Huldigungen, welche besonders die Frauen dem eleganten jungen Mann begeistert entgegenbringen, mit einem gewissen naiven Vergnügen an, das ihm sehr wohl steht. Neben ihm sehen wir dann noch etwas weiter zurück den Erzbischof von Arras, Cardinal Granvella, spanische und flandrische Edelleute, alle zu Pferd, unmittelbar hinter dem Kaiser die prächtig lebendige Gestalt eines alten Bannerherrn und Edlen, der die Reichsfahne trägt, nach ihm schließen wieder Landsknechte den Zug, dessen Länge man vollkommen ahnt und dessen dicht gedrängte Pracht in der von oben bis unten mit Menschen gefüllten Gasse doppelt blendend wirkt. An der mit schönen Frauen besetzten Tribüne links lehnt Dürer, aus dessen Tagebuch Makart den Stoff zu seinem Bild entnommen, vor ihm dem Kaiser zujubelnde Gruppen, ganz vorn ein reicher Jude mit Frau und Kind. Rechts vom Kaiser wieder ein ritterlicher

Standartenträger hoch zu Roß, der mit den Frauen auf der Freitreppe nebenan schäkert, über dieser noch die Fenster eines großen, wiederum mit Mädchen der Bürgerklasse gefüllten Hauses, worunter besonders ein hübsches, mit einem der Landsknechte kokettirendes Dienstmädchen auffällt. Der Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Costüme, Pferderüstungen, des Schmucks aller Art ist geradezu unermeßlich. Es ist ein solches Meer von sinnbethörendem Glanz, daß uns dadurch der berauschende Jubel einer solchen Festlichkeit vollkommen nahe gebracht wird. Um so mehr, als — und dies ist sein Hauptvorzug vor allen Lebenden und Todten seit Rubens — Makart dieses Alles vollkommen aus dem Aermel geschüttelt zu haben scheint, es uns als ganz selbstverständlich betrachten macht, man nie die Empfindung bekommt, daß er die schönen Dinge da mühsam erst habe zusammen suchen müssen.

Diese vollständige Freiheit war es, die natürlich auch dem Beschauer sofort dasselbe erquickliche Gefühl mittheilte. Alle anderen Werke erschienen neben ihm gemacht, die seinigen allein geboren, fertig wie Minerva aus Jupiters Haupt entsprungen. Und dabei voller Schönheit im Einzelnen wie im Ganzen. Gleich die viel angefochtenen unverhüllten Jungfrauen, übrigens historisch und ganz dem Geschmack dieses üppigen Jahrhunderts entsprechend, sind überaus reizend naiv gedacht, von der gezierten Absichtlichkeit, die alle derartigen Produktionen der Franzosen so widerwärtig herausfordernd macht, ist keine Spur; sie erscheinen vielmehr so unbefangen, wie Aehnliches nur bei der Antike oder Rubens auftreten kann, daß es einem vorkommt, als müßte es so sein. Und dann gemalt! Obwohl ich eben wieder alle Bilder Delac-

roix' gesehen, unzweifelhaft des größten Coloristen der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, so hielt ihm Makart vollkommen die Waage: malt jener die Carnation noch schöner, die bei Makart oft etwas an Pergament oder Elfenbein erinnert, so ist dieser Delacroix in den Gewändern eher sogar noch überlegen und wird nie barok wie er, hat überhaupt weit mehr eigentlichen Schönheitssinn.

Ueberdies ist er naiv, wie ein großer Künstler es nur sein kann. Das entspricht nun ganz dem leichtblütigen, unverwüstlich heiteren, genußlustigen und allerdings oft oberflächlichen Charakter seiner Landsleute mit dem warmen Herzen und der schnellen Zunge. Diesmal war ein nicht geringer Fortschritt des Künstlers auch darin zu konstatiren, daß er nicht nur weit korrekter als früher gezeichnet, sondern auch seine Köpfe viel besser ausgeführt hatte. Einzelne derselben, wie der Fahnenträger hinter dem Kaiser, sind sogar ganz vortrefflich, alle wenigstens schön in der Intention, wie denn auch kein anderer Maler so viel Raumgefühl und Beherrschung der Perspektive zeigt, und nur die vordersten Landsknechte zu groß erschienen, diese rechte Seite überhaupt etwas mehr Ruhe brauchte. Das Bild war denn auch fortwährend so belagert wie kein zweites in der gesammten Ausstellung, der Erfolg vollkommen, ganz abgesehen davon, daß dem Maler natürlich die große Medaille d'honneur durch die internationale Jury zuerkannt wurde. Heute hängt es in der Hamburger Kunsthalle als ihr Hauptwerk, das obwohl in den Schatten und dem Helldunkel noch mehr nachgedunkelt als selbst die Caterina Cornaro, doch noch immer die bezauberndste Wirkung macht, wie es denn auch Makart's Meisterwerk geblieben ist.

Zur Seite seines großen Bildes hatte Makart dann noch zwei lebensgroße reizende Frauenportraite, die er ein paar Wochen vor der Ausstellung erst angefangen hatte, blos um die Wand ganz allein für sich zu haben. In diesen charmant behandelten Costüm-Figuren war ein Farbenspiel, um das ihn jeder Moderne beneiden konnte, das man sonst überall vergeblich suchte.

Immer war es schon ein großer Gewinn, daß auf der Pariser Ausstellung das Verhältniß der Makart'schen Production zu der aller anderen Historienmaler der heutigen Welt endgültig festgestellt ward. Blieb doch kein Zweifel, daß, wenn er in Bezug auf Seele, Tiefe der Gedanken, Gemüth, Leidenschaft, geschweige denn Erhabenheit der Betrachtung hinter vielen zurückstehe, er dagegen an Reichthum der Phantasie, Originalität, gestaltenbildender Kraft, coloristischer Begabung, vor allem aber an Schönheitszauber ihnen allen überlegen war.

In den sechs Jahren, die ihm nun noch zu leben vergönnt blieb, entfaltete er aber eine wahrhaft unglaubliche Thätigkeit, obwohl er zum Professor an derselben Akademie ernannt, die ihm einst das Talent abgesprochen hatte, auch durch das Lehramt noch viel Zeit verlor.

Zunächst entstanden 1879 die fünf Sinne, Einzelfiguren von nakten Frauen, die als Pilasterfüllungen gedacht und ausnahmsweise wohl erhalten, wie sie es sind, heute noch einen zauberischen Eindruck machen durch ihre unwiderstehliche Anmuth, wie die Gluth ihrer durch dunkeln landschaftlichen Hintergrund geschickt gehobenen Carnation. Hier denkt man gleich an Correggio, der seine Figuren ge-

wiß nicht geistvoller erfunden und geschickter in den engen Raum gepaßt hätte.

Dann ward neben vielen kleineren Bildern 1880 die „Jagd der Diana“ fertig. Wie hier die Göttin umgeben von der fröhlichen Schaar ihrer Nymphen und glühend von stolzer Jagdlust mit hochgeschwungenem Speer aus dem Dickicht eines mächtigen Urwaldes heraustritt und sich plötzlich im Laufe durch einen klaren Bergsee gehemmt sieht, in dessen Fluthen sich der von ihr verfolgte prächtige Hirsch schutzsuchend geworfen, den er auch bei einigen die Göttin um Schonung bittenden Nymphen findet, das ist mit einer unwiderstehlichen Frische, Anmuth und wunderbarem Farbenzauber dargestellt. Ja, die Landschaft ist hier so vortrefflich, daß sie nur mit Rubens und Tizian, aber sicherlich mit keinem Neueren verglichen werden kann. Die blühenden Frauen aber sind so ächte Wienerinnen, daß man wohl nirgends mehr einer solchen glänzenden Verherrlichung der bezaubernden Frauenwelt der Donaustadt begegnet als auf diesem Bild und dem Carl V. des Meisters. Mit ihrer Darstellung gewann er nun erst das, was ihm bisher noch fehlte, jenen festen lokalen Boden, den alle großen Künstler ohne Ausnahme besitzen. Diese Diana kann denn auch den Vergleich mit ihrer weltberühmten Vorgängerin von Domenichino in der Galerie Borghese sehr wohl aushalten, die sie in der tiefglühenden herbstlichen Pracht der Landschaft jedenfalls übertrifft. Der Gegensatz des leuchtenden Braun und Grün des Waldes zu dem tiefblauen Morgenhimmel und dem fast violetten Dunkel der von den riesigen Bäumen überschatteten Fluth ist von besonders hinreißender Schönheit. Die ganze Szene wirkt aber so neu und überraschend

als überzeugend, man glaubt das Durcheinanderschreien der Jägerinnen, das Bellen der Hunde, das Plätschern des Wassers zu hören, die würzige Waldluft zu athmen, so mächtig packt und entzückt uns das Ganze.

Es kamen nun eine Menge Portraite und ideale Frauengestalten aller Art, denen dann 1883 „der Sommer", wie die Jagd ein in lebensgroßen Figuren ausgeführtes Colossalbild folgte. Daß keines derselben Oesterreich blieb, vielmehr alle in Deutschland gekauft wurden, das wirft wenigstens ein bezeichnendes Licht auf die Kunstzustände Wiens, wo man doch Makart angeblich vergötterte. Besonders, nachdem er den Wienern jenen großen Festzug beim Jubiläum des Kaisers mit dem glänzendsten Talent angeordnet hatte und dadurch die volksthümlichste Figur geworden war, die es überhaupt besaß. Um so unwiderstehlicher bezeugt es den Zauber seiner Werke, daß einfache deutsche Kunsthändler es wagen konnten, alle diese großen Bilder wie die Abundantien, die Cornaro, Carl V. für riesige Summen zu kaufen und sich durch die bloße Ausstellung derselben, also die Besteuerung der Schaulust, in den Stand zu setzen, sie dann später für mäßige Preise an die deutschen Museen oder Private abzugeben. Dieß war ein ungeheurer Fortschritt in der Demokratisirung der Kunst, da er die Künstler ganz unabhängig von den Launen einzelner Liebhaber und Mäzene machte. — Dazu eigneten sich nun freilich Makart's reizvolle Bilder ganz vorzüglich, wie er es denn selber mit großer Bestimmtheit aussprach, daß er so farbenprächtig male, nicht nur weil sein Talent ihn dazu treibe, sondern auch weil er der Meinung sei, daß die Kunst die Bestimmung habe den Menschen Freude zu machen, nicht sie zu

verstimmen und zu betrüben. Ward er einmal warm, so konnte der hartnäckige Schweiger oft alle Welt dadurch überraschen, wie tief er über die Kunst nachdachte und die Mittel der Darstellung.

Daß man bei diesen Werken leicht einmal auch ein wenig leer und seelenlos werden könne, zeigt nun allerdings der „Sommer“. Es ist eine entzückend gemalte Badeszene vornehmer, offenbar Wienerischer Frauen, die ihm Gelegenheit bieten mußte, die enthüllten Leiber derselben mit anderen in mittelalterlicher Tracht zu mischen, die nebenan sich — ziemlich unwahrscheinlich — mit Schachspiel unterhalten. Vorne wird dann ein köstlicher Knabe von einer Wärterin strampelnd im Wasser gehalten, mit dem ein Backfisch scherzt auf der Treppe die zum Wasser hinab führt. Ueber der ganzen Gruppe wölbt sich die reiche Renaissance-Architektur einer prächtigen Villa und links öffnet sich die Aussicht auf einen See. Offenbar hat sich hier der Künstler das Problem gestellt, in Silberton zu malen, was ihm denn auch vortrefflich gelungen ist, wie sich das Bild auch deßhalb sehr gut erhielt. Glänzen seine Damen mehr durch Schönheit als durch Unschuld, so haben sie doch den ganzen berauschenden Parfum der Vornehmheit, wie skizzenhaft auch manches behandelt sei.

Die wunderbare Farbenharmonie auch dieses Makartschen Bildes bringt uns auf den koloffalen Einfluß, den er auf die Entwicklung des Farbensinnes in Deutschland gehabt hat. Derselbe war, Dank der Ausstellung seiner Bilder in allen Städten geradezu ungeheuer und durchdrang das ganze Kunstgewerbe, brachte eine vollständige Revolution in demselben hervor. Ja man kann heute keinen Stoff, keine

Tapete in unſeren Läden, kein kunſtgewerbliches Erzeugniß irgend einer Art ſehen, ohne denſelben ſofort wieder zu erkennen, da erſt von ihm her jene Vorliebe für die warm gebrochenen, an die Theeroſen oder vergilbte Gobelins und Seidenſtoffe gemahnenden Farbentöne herrührt, die durch ihn in Deutſchland herrſchend geworden.

Endlich beſann man ſich in Wien nun auch darauf, das Talent deſſen für die großen öffentlichen Bauten zu benützen, der für monumentale Malerei ſo unvergleichlich geeignet war wie kein anderer lebender Künſtler. Leider zu ſpät. Er hat die Verzierung des Treppenhauſes des Kunſtmuſeums, die ihm übertragen ward, wohl beginnen aber nicht mehr durchführen und nur einige Lunettenbilder mit Darſtellungen der berühmteſten Künſtler, des Lionardo, Holbein, Dürer, Rubens mit ihren Modellen halbwegs vollenden können. Um ſo mehr entzücken ſie durch die Großartigkeit ihrer Auffaſſung. Schon die bloßen Silhouetten der Bilder ſind charakteriſtiſch und wie harmoniſch iſt erſt der Fluß der Linien im Innern der Compoſition. Makart faſt allein löſt die Aufgabe der Malerei, den vertieften Raum auf einer Fläche darzuſtellen, richtig. Dieſe vier Lunettenbilder ſind denn auch Meiſterſtücke von großartiger Compoſition, wie reicher und ernſter Färbung.

Weniger gelungen iſt das unvollendet gebliebene Gegenſtück des „Sommers", der „Frühling". Hier ſieht man ſchon die beginnende Krankheit, die ihn am 3. Oktober 1884 erbarmungslos hinraffte. Das glühende Temperament, der ruheloſe Geiſt hatten den ſchwächlichen Körper zu früh zerſtört, eben jetzt, da er auf der Höhe ſeiner Kunſt ſtand, entriß ihn uns eine langſame Gehirnentzündung, deren An-

fänge ſich ſchon lange vorher gezeigt hatten. Er hatte kurz zuvor den thörichten Streich gemacht, eine ehemalige Tänzerin zu heirathen, was ſeiner Geſundheit begreiflich nicht aufhelfen konnte. Dazu kam der fieberhafte Drang zur Arbeit, der den zarten Körper nothwendig aufreiben mußte. Er war eben immer ein Verſchwender mit ſeiner Kraft geweſen, jetzt war ſie auf einmal zu Ende. Die Trauer um ihn war eine grenzenloſe. Hatte doch die unendliche Harmloſigkeit und Seelengüte des Mannes, der jeder Art von Ränken ſo fern ſtand wie allem gemeinen Trachten überhaupt, deſſen Wohlwollen ſo groß war wie die natürliche Vornehmheit ſeines Weſens, ihm längſt alle Herzen gewonnen. —

Ferner sind erschienen:

Friedrich Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen.

Erste Reihe. 19½ Bog. Brosch. 4 ℳ; geb. 4 ℳ 80 ₰.

Inhalt: 1. Cornelius. — 2. Ludwig Richter. — 3. Ernst Rietschel. — 4. Ludwig Knaus. — 5. Gottfried Semper. — 6. M. v. Schwind. — 7. Anselm Feuerbach. — 8. Fr. Preller.

Dritte Reihe. 24¼ Bog. Brosch. 5 ℳ 50 ₰; geb. 6 ℳ 50 ₰.

Inhalt: 20. Rafael Mengs. — 21. Asmus Carstens. — 22. Daniel Chodowiecki. — 23. Jos. v. Führich. — 24. Theophilos Hansen. — 25. H v. Ferstel. — 26. Friedrich Schmidt. — 27. K. v. Piloty. — 28. Gabriel Max. — 29. Ed. Bendemann. — 30. K. Fr. Lessing. — 31. Andr. Achenbach. — 32. Benj. Vautier.

Vierte Reihe. 23½ Bog. Brosch. 5 ℳ 50 ₰; geb. 6 ℳ 50 ₰.

Inhalt: 33. Schinkel. — 34. Leo v. Klenze. — 35. Overbeck. — 36. Peter v. Heß. — 37. Winterhalter. — 38. Bernhard v. Neher. — 39. Carl Rahl. — 40. Ed. Schleich. — 41. Ernst Hähnel. — 42. Schilling. — 43. Anton v. Werner. — 44. Peter Janssen.

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
in Nördlingen.

89056196553

B89056196553a

W47
P33
2

DATE DUE

OCT 3 0 1977

DEC 8 8 8

KOHLER ART LIBRARY

G.E. STECHERT
& CO.
NEW YO

89056196553

B89056196553a